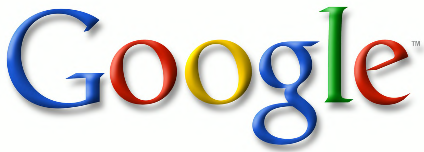
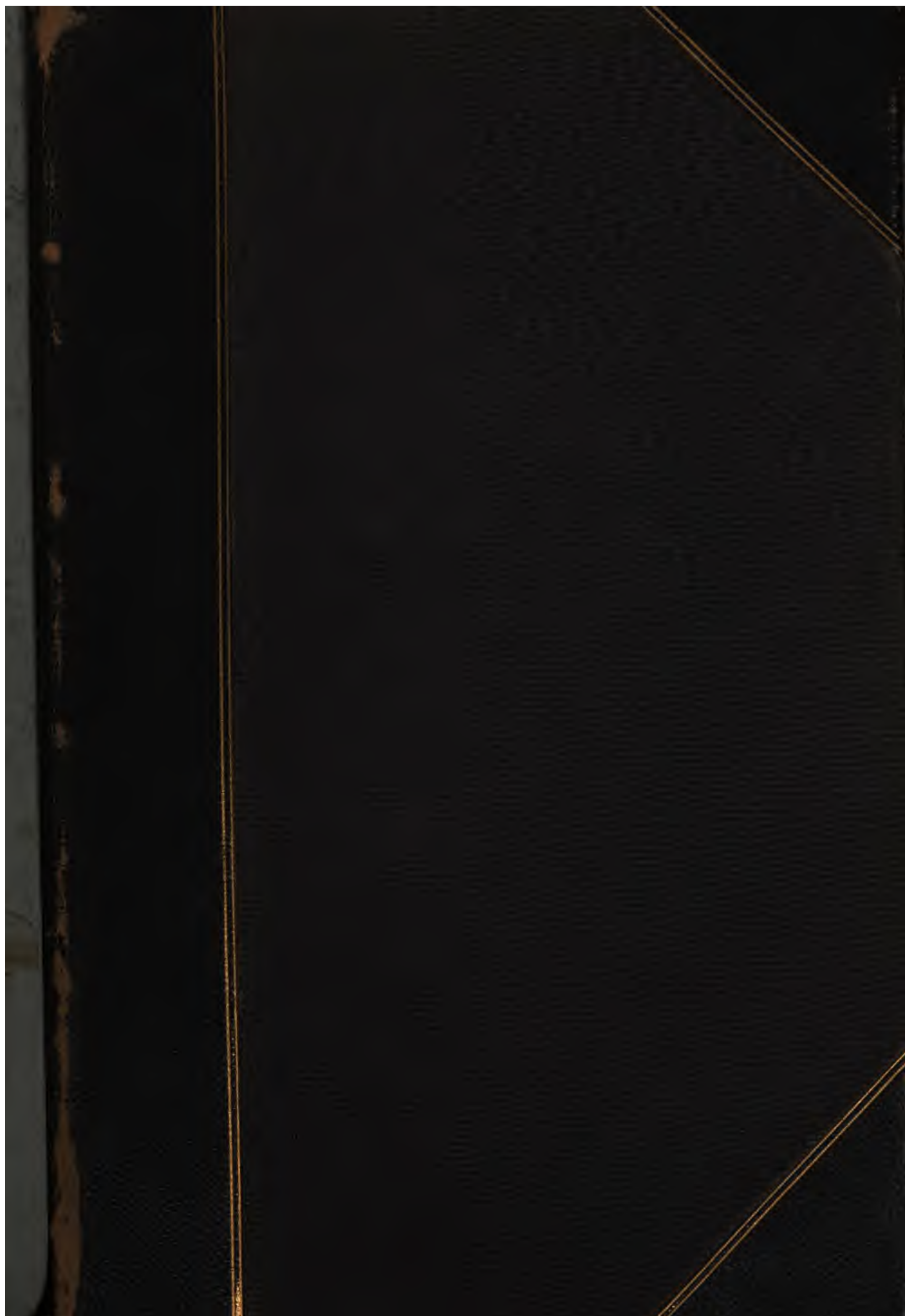
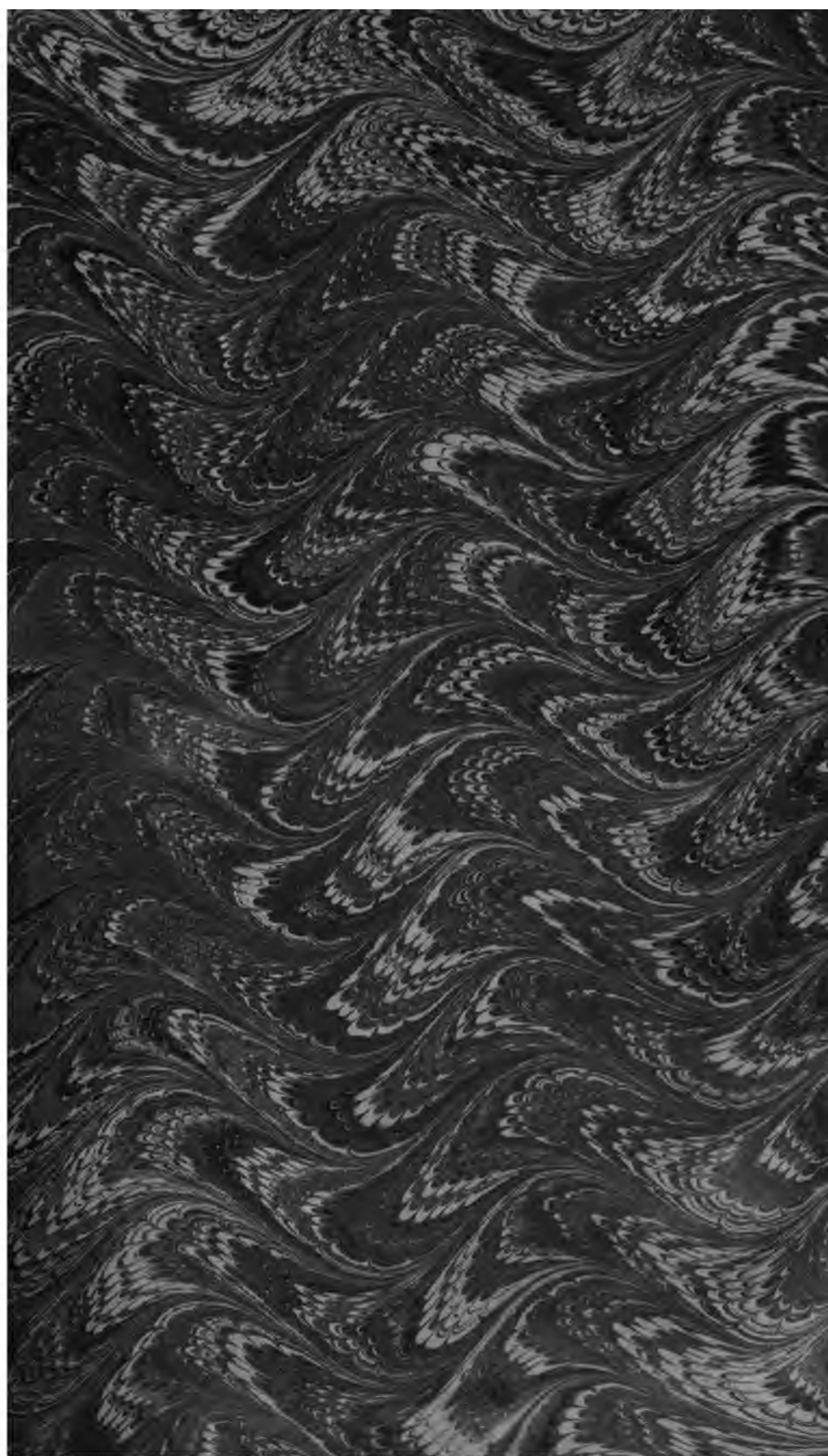





DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.



LA VÉNUS DE MILO

PAR

FÉLIX RAVAISSON

CONSERVATEUR
DES ANTIQUES ET DE LA SCULPTURE MODERNE AU MUSÉE DU LOUVRE
MEMBRE DE L'INSTITUT



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie
BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1871

Pendant le siége de Paris par les armées allemandes, le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts avait fait porter hors du Louvre et déposer dans un souterrain la Vénus de Milo. Lorsqu'elle fut retirée de cet asile et rapportée au musée des Antiques, vers la fin de juin de la présente année 1871, un procès-verbal régulier des opérations d'extraction et de transport fut dressé séance tenance par les témoins de ces opérations et transmis au Ministre. Ce procès-verbal constate que la statue n'a souffert en rien, que des fragments du plâtre employé à souder les pièces dont elle est composée, amollis par l'humidité du souterrain, se sont détachés, mais que le marbre est intact.

On savait, par les relations qu'ont publiées, sur la découverte de la Vénus de Milo en 1820 et son arrivée au Louvre en 1821, M. Dumont d'Urville, M. de Marcellus, M. de Clarac, que cette statue avait été trouvée en plu-

sieurs morceaux, qu'elle avait été embarquée dans cet état, d'abord sur un bâtiment turc, puis sur la gabare *la Chevrette,* puis sur la goëlette *l'Estafette,* puis enfin sur la gabare *la Lionne,* et que c'était dans le laboratoire du Louvre que les morceaux avaient été assemblés comme ils le sont encore aujourd'hui.

La chute du plâtre qui dissimulait les joints vient de permettre de se rendre un compte exact, plus exact que celui qu'on trouve dans les relations que je viens de rappeler, du nombre des divisions plus ou moins apparentes du monument, de la forme et de la situation des parties, d'une différence notable entre la manière dont elles avaient dû être assemblées originairement et celle dont elles l'ont été depuis, d'une différence plus notable encore entre l'assiette actuelle de toute la figure et celle qu'elle dut avoir jadis, ainsi que de concevoir la possibilité de faire disparaître ces différences sans porter au marbre la moindre atteinte, et, par là, de rapprocher le monument de son aspect et de son expression primitifs. Ce sera le sujet de la première partie de ce travail.

Dans une deuxième partie, après avoir exposé les restaurations dont la Vénus de Milo a été l'objet et celles qu'on a proposé de lui faire subir, j'indiquerai de quelle manière il convient, à mon avis, non de restaurer ce monument, mais de le restituer par la pensée, en rétablissant un ensemble dont il faisait partie.

I.

La Vénus de Milo, dans le caveau de l'ancienne Mélos où elle fut trouvée par un paysan, était divisée en deux grands morceaux. Il y avait de plus des fragments qui en avaient été détachés (sans parler du nœud de cheveux derrière la tête qui en fut séparé dans le transport du caveau au navire turc où elle fut d'abord embarquée, mais qu'on remit aussitôt en sa place). Elle arriva ainsi au Louvre.

M. de Clarac, alors conservateur du musée des Antiques, publia très-peu après dans sa brochure, intitulée « Sur la statue antique de Venus Victrix, etc. », la description suivante :

« La statue était divisée en deux morceaux principaux qui, bien aplanis sur les faces qui se touchent, étaient réunis autrefois par un fort tenon et dont le joint, la par-

tageant horizontalement vers le milieu du corps, est à deux pouces sur la droite et à cinq sur la gauche, au-dessous du commencement de la masse des plis qui enveloppent la ceinture (lisez : les hanches). C'est à ces deux grandes divisions qu'il convient de rapporter les fragments qui en faisaient partie. »

Les deux grands morceaux principaux ayant les surfaces par lesquelles ils se joignent régulières et planes, comme le dit M. de Clarac, on ne peut supposer que ce soient les fragments d'une statue d'abord faite d'un seul bloc, puis brisée en deux par quelque choc. A s'en tenir aux termes de la description que je viens de citer, il ne serait pas également impossible de supposer qu'elle aurait été sciée en deux, pour plus de facilité peut-être à l'emporter de sa place et à la cacher. Mais, si l'on examine les surfaces de jonction, on voit clairement qu'elles n'ont pas été séparées par la scie, mais au contraire travaillées à la gradine et au ciseau pour être jointes et appliquées l'une sur l'autre. En effet, on a taillé les parties centrales à la gradine, c'est-à-dire assez grossièrement, et un peu en creux relativement aux bords; on a travaillé ces bords plus finement au ciseau, afin que le joint, quand les surfaces seraient appliquées l'une sur l'autre, fût aussi juste que possible. Il est donc incontestable que la Vénus de Milo est faite de deux blocs, d'abord séparés, puis réunis.

On a des exemples nombreux de statues antiques offrant des pièces de rapport de la même époque que tout le reste, mais presque toujours des pièces placées à quelque extrémité où le marbre se trouvait faire défaut. On citerait, à côté de la Vénus de Milo, bien peu d'exemples

de statues de quelque importance taillées dans un marbre de choix et qui aient été faites de deux blocs presque égaux. On a peine à comprendre que dans un pays où le marbre, et particulièrement le marbre de Paros dont la Vénus de Milo est faite, se trouve aisément en blocs de grandes dimensions, un artiste tel que fut l'auteur de cette statue n'ait pas pris la peine ou n'ait pas trouvé le moyen de se procurer, pour l'ouvrage qu'il méditait, une pièce de marbre qui y suffît. On pourrait dire, il est vrai, que la Vénus de Milo ne paraît pas devoir être rapportée à cette époque très-ancienne où l'on ne se contentait en rien facilement, où l'on apportait au choix même des matériaux et à leur appropriation à l'usage qu'il s'agissait d'en faire un soin tout religieux; qu'exécutée d'une manière large, sans recherche scrupuleuse du fini, elle est, selon toute vraisemblance, de ces ouvrages que les artistes grecs, au temps où l'art était le plus fécond et le plus libre, entreprenaient sans beaucoup de précautions et de calculs préalables, sans regarder de bien près à ce qui ne devait pas servir ou nuire notablement à l'effet; qu'enfin il se peut que l'auteur de la Vénus de Milo, qui a laissé à l'état de simple ébauche les parties de cette statue qui ne pouvaient presque pas être vues, ait été plus indifférent que bien d'autres à une circonstance matérielle dont l'aspect de son œuvre ne devait aucunement se ressentir. Il reste toujours surprenant, à un autre point de vue, qu'un si éminent artiste ait pris son parti d'une telle circonstance : ce point de vue est celui de la stabilité et de la solidité.

En effet, les deux blocs placés l'un sur l'autre sans

aucun lien, il pouvait arriver que quelque ébranlement du sol amenât un déplacement du bloc supérieur, surtout dans un pays où le sol tremble souvent. Il fallait donc fixer ces blocs l'un à l'autre : c'est ce qu'on fit en les reliant intérieurement, non, comme l'a cru M. de Clarac, par un seul tenon, qui n'eût pas empêché un mouvement de rotation, mais par deux. Ces tenons n'existent plus, mais on voit parfaitement les places qu'ils occupaient. Ils étaient en fer, et soudés avec du plomb. Il reste encore des traces de rouille et une partie de la soudure.

Avec la grande expérience qu'avaient les anciens en fait de statues, l'auteur de la Vénus de Milo ne pouvait ignorer l'inconvénient que présentent de tels tenons, et qui est de produire la rupture des marbres, inconvénient d'où il résulte que l'emploi doit en être limité aux cas de nécessité absolue. Pour décharger l'auteur de la Vénus de Milo de ce reproche d'imprévoyance qu'il semble qu'il ait encouru s'il a employé deux blocs pour son œuvre, alors qu'il pouvait faire autrement, on pourrait avancer la conjecture qu'il aurait fait sa Vénus d'un seul bloc; que, quelque accident étant venu à briser en deux cette statue, comme on en a de nombreux exemples, et peut-être le bloc inférieur se trouvant, de plus, fendu de manière à ne plus offrir au bloc supérieur une résistance assez assurée, il aurait fallu le remplacer par un autre bloc, qu'on aurait pris de même marbre et travaillé sur le modèle de celui auquel on le substituait; en sorte que la partie inférieure actuelle, quoique d'une époque peut-être peu éloignée de celle où le tout primitif fut créé, serait néanmoins une restauration. Ce serait alors le restaurateur et non

le créateur de la Vénus de Milo qui en aurait fixé la partie ancienne à la partie nouvelle par des tenons de métal.

Une telle conjecture acquerrait de la probabilité, s'il était vrai, comme quelques-uns l'ont pensé, que la partie inférieure de la Vénus de Milo, quoique très-belle, n'égalât pourtant pas tout à fait en beauté la partie supérieure, et ne fût pas traitée avec un soin égal.

Quoi qu'il en soit, si l'on fait de la statue l'examen circonstancié que permet en ce moment, comme je l'ai dit, la chute du plâtre qui remplissait les joints, on voit clairement les suites qu'a eues l'insertion des tenons métalliques. Les tenons ont produit des ruptures, et à ces ruptures on a remédié d'une manière qui met en péril dans une certaine mesure la solidité du monument, et dans une certaine mesure en modifie le caractère et en diminue la beauté.

Les tenons reliant les deux blocs avaient été placés à l'intérieur du corps, à droite et à gauche de son centre, à une certaine distance, mais nécessairement peu considérable, des deux hanches. Soit par l'effet de l'oxydation du fer, soit par l'effet de quelque secousse violente, ils déterminèrent, chacun de son côté, une rupture. De là ces fragments mentionnés par M. de Clarac dans sa description, comme devant être rapportés aux deux pièces principales. Le tenon de droite, en effet, fit éclater la partie de la draperie qui enveloppe la hanche droite, la brisa en deux morceaux appartenant l'un au bloc supérieur, l'autre au bloc inférieur; autant en fit de la hanche gauche le tenon de gauche.

Le fragment de la partie supérieure qu'on voit à la

hanche droite est du même marbre et offre le même genre de travail que tout le reste. Cependant ce n'est point le morceau même que le tenon de droite avait fait éclater. La fracture que le torse présente de ce côté a été agrandie, régularisée, équarrie, sans toutefois que le creux que le tenon y avait imprimé en ait été entièrement effacé. La pièce qui remplit maintenant la fracture la remplit exactement, à ce creux près, et, de plus, n'offre aucune trace du tenon, dont le fragment éclaté devait aussi rappeler par un creux la figure. Cette pièce n'est donc pas le fragment détaché de la hanche droite et du bloc supérieur par l'action du tenon, mais bien un morceau rapporté et taillé, après la régularisation de la fracture du torse, à sa mesure exacte, pour remplacer le fragment éclaté. Ce dernier fragment, de moindre épaisseur, peut-être subdivisé par quelque autre accident en deux ou trois endroits, ne parut pas sans doute offrir assez de résistance pour supporter le poids du torse, qui est incliné vers la droite. De là le parti qu'on prit de le remplacer par une pièce plus forte, à laquelle ensuite on donna la même forme extérieure qu'avait eue ce fragment auquel elle était substituée. Ce qui a pu arriver, ainsi que je l'exposais tout à l'heure, pour toute la moitié inférieure de la statue, c'est donc ce qui est arrivé indubitablement pour le fragment supérieur de la hanche droite.

Lorsqu'on s'occupa, dans le laboratoire du musée, de l'assemblage des morceaux de la Vénus, le fragment inférieur de la hanche droite, le fragment supérieur de la hanche gauche, furent remis aux places mêmes d'où ils avaient été détachés. Quant au fragment inférieur

de la hanche gauche, il ne fut pas rétabli à l'endroit exact où il aurait dû l'être. Il fut replacé et scellé un peu trop haut, de manière que le bord, au lieu d'en venir s'affleurer au-dessus du bloc inférieur auquel ce fragment appartient, le dépassa de quelques millimètres.

Ajoutons que, pour diminuer un peu la saillie de bas en haut ainsi formée, on recourut à l'outil. C'est ce qui résulte de l'observation suivante : le dessus du fragment appartenant au bord de la hanche gauche était nécessairement, comme le bord entier des surfaces de jonction, aplani au ciseau : or on voit qu'il a été, vers l'avant, retaillé à la gradine.

Maintenant, le fragment inférieur de la hanche gauche replacé comme il l'est, si l'on eût voulu poser le bloc supérieur sur le bloc inférieur, marbre sur marbre, ce bloc supérieur se fût trouvé porter par le fragment supérieur de la hanche gauche sur le fragment inférieur encore en saillie malgré la diminution que l'outil lui avait fait subir ; il se fût trouvé porter à faux par une partie faible sur une partie faible : une nouvelle rupture en eût été l'inévitable conséquence.

On prit alors le parti de placer entre les deux blocs, dans l'intervalle compris entre les vides laissés par les tenons disparus, et dans la direction d'arrière en avant, deux cales consistant en des tringles de bois, d'environ deux centimètres de large et vingt-cinq de long, qui soutinssent le bloc supérieur au-dessus de la saillie du fragment rapporté trop haut à la hanche gauche, de telle façon, pourtant, afin que le vide ainsi produit entre les deux blocs fût le moindre possible, que le bloc supérieur allât s'inclinant

peu à peu vers l'avant et la droite jusqu'à sa rencontre avec la pièce rapportée à la hanche droite, où il pouvait trouver appui. C'est ce qu'on a obtenu en faisant les deux cales d'épaisseur un peu différente, la plus mince à droite, et en taillant l'une et l'autre en biseau de l'arrière à l'avant; ces deux cales équivalant ainsi à une tranche qui diminuerait d'épaisseur de l'arrière de la hanche gauche à l'avant de la hanche droite.

Mais de cette disposition il résulte nécessairement que la partie supérieure du corps s'incline un peu plus qu'il ne faudrait, de gauche et d'arrière à droite et en avant.

Ce n'est pas tout; les cales, faites en bois, ont été prises plus épaisses qu'il n'était nécessaire pour le but qu'on se proposait. Telles qu'elles sont, il y a entre le bas de la partie supérieure de la statue et le haut de la partie inférieure un vide qui est, sur le devant et au milieu, de trois millimètres environ, à gauche et par derrière de près de six.

Le bloc supérieur ayant une hauteur plus que double du diamètre de sa base, de l'arrière de la hanche gauche au devant de la hanche droite, il en résulte que la différence pour le haut de la figure, entre la place qu'elle occupe actuellement et celle qu'elle devrait occuper relativement à sa ligne d'aplomb, que cette différence comptée sur une ligne parallèle au diamètre en question est de plus de douze millimètres.

Remarquons ici, en premier lieu, que le haut de la statue n'étant presque plus supporté que sous le centre du torse, et ce torse étant incliné vers la droite, peu s'en faut maintenant que son centre de gravité ne soit plus soutenu, et, sans l'appui que lui prête le fragment rapporté et équarri

de la hanche droite, il serait, en cas d'ébranlement, en grand danger de tomber par où il penche.

Remarquons, en second lieu, que le torse, un peu écarté de son aplomb, n'ayant plus tout à fait les proportions ni le mouvement qu'il devrait avoir, il ne se peut que la beauté de toute la figure n'en soit altérée.

Ce n'est pas tout. M. de Clarac, dans sa description, dit que le joint des deux moitiés de la statue la partage horizontalement. Et telle, en effet, le représente la gravure qu'il a jointe à son texte. Cependant ce joint n'est pas horizontal. Même alors qu'il était rempli de plâtre, on aurait pu s'apercevoir que le contour en dessinait un plan oblique à l'horizon. En examinant, comme il vient de m'être donné de pouvoir le faire, non pas le plan de jonction, puisque les deux blocs ne se touchent que par le bord de droite, mais le plan supérieur du bloc inférieur et le plan inférieur de l'autre, j'ai constaté que le premier de ces deux plans est incliné, par rapport à celui de l'horizon, d'environ six degrés, et le coupe, en penchant de la gauche à la droite de la statue, suivant une ligne qui fait avec celle de l'horizon un angle d'environ quarante-cinq degrés; autrement dit, que ce plan penche dans la direction de l'arrière de la hanche gauche à l'avant de la hanche droite, de telle sorte, vu les dimensions de la statue, qu'il est plus élevé de près de quatre centimètres par derrière et à gauche qu'il ne l'est par devant et à droite. Pour le plan inférieur du bloc supérieur la pente est un peu plus forte encore, par les raisons exposées ci-dessus : elle est plus forte de cinq millimètres, le bloc supérieur penchant de cette quantité, en conséquence de

son mode d'assiette sur les cales, dans le sens même où penche déjà le bloc inférieur.

Pour placer, à l'origine, l'un des blocs sur l'autre, la première opération à faire avait dû être, pourtant, de rendre horizontal par son dessus celui de ces blocs sur lequel l'autre devait reposer. Si ce dessus était en pente, le bloc qu'on lui faisait supporter se trouvait, même fixé par des tenons, toujours sujets à se rouiller et à se détruire, dans de mauvaises conditions de stabilité. Il est difficile d'admettre que le créateur de la Vénus de Milo, si elle a été créée de deux blocs, ou même que celui qui en a pu faire, pour la restaurer, la partie inférieure, ait commis une semblable faute. On peut, au contraire, affirmer comme presque indubitable que celui, quel qu'il ait été, par le fait duquel une telle statue est formée de deux blocs, a voulu que le bloc inférieur fût par son dessus le support exactement horizontal du bloc supérieur.

Si cela est vrai, pour que la Vénus de Milo soit, quant à son attitude, telle qu'elle fut originairement, il faut la redresser de droite et d'avant en arrière et à gauche, jusqu'à ce que le joint des deux blocs redevienne horizontal. Dans l'état actuel du monument, le pied pose sur un sol horizontal. Du redressement de la statue, et par conséquent du relèvement de la plinthe sur laquelle elle porte, il résultera donc que ce sol sera un peu montant, montant suivant un angle d'environ six degrés. Mais cela n'a rien qu'on ne puisse admettre, et les exemples de plinthes représentant un sol inégal, montant ou descendant, ne manquent point. Je citerai seulement, parmi les plinthes qui figurent un sol montant de l'arrière à l'avant de la

statue, celles de l'Apollon Sauroctone, du Héros dit le Gladiateur combattant, de la Vénus qui porte, dans le musée du Louvre, le n° 157. La plinthe relevée, il arriverait, à la vérité, si elle avait ses deux surfaces de dessus et de dessous nécessairement parallèles, qu'entre la surface inférieure et le piédestal il resterait un vide, et l'effet ainsi produit par le côté relevé serait inadmissible. Mais pourquoi laisserait-on ce vide sans le remplir, et les bords de la plinthe à arêtes vives? Que la plinthe dût être un parallélépipède régulier à six surfaces bien planes, selon la forme qu'elle présente aujourd'hui à peu de chose près, c'est ce que rien ne démontre. La plinthe primitive a été brisée par le même choc sans doute qui a détaché le pied gauche; il n'en est resté qu'une partie qui, lorsqu'on a réparé le monument, dans l'atelier du musée, a été régularisée et encastrée dans une fausse plinthe. On a voulu par là et donner à la statue une assiette plus large et plus sûre, et fournir une base au pied gauche, qu'on se proposait de restaurer. Mais rien ne s'oppose à ce qu'on se figure la plinthe comme représentant un terrain, et un terrain légèrement montant là où pose le pied droit, quoique prenant peut-être un peu au-delà de la pointe de ce pied une direction différente.

La statue redressée jusqu'à ce que le joint devienne horizontal, la plinthe et le pied droit prennent donc une direction qui n'est sujette à aucune objection. Qu'arrive-t-il maintenant de la figure entière? Si elle vient à se trouver dans des conditions d'équilibre moins satisfaisantes que celles qu'elle présente avec le joint incliné comme il

l'est, ce sera sans aucun doute une preuve qu'en dépit des considérations d'où il semble résulter que le support offert par le bloc inférieur au bloc supérieur doit être horizontal, il n'a jamais dû l'être dans le cas qui nous occupe, et qu'on ne doit pas songer à le rendre tel. Si, au contraire, l'équilibre de la statue ne souffre en rien d'un tel changement, si, surtout, il en devient plus parfait qu'il ne l'est dans l'état actuel, ce sera, en faveur de cette opération, si bien justifiée d'ailleurs par elle-même, de la réduction du joint à l'horizontalité et du redressement, qui en est la condition nécessaire, de toute la statue, ce sera, dis-je, une présomption bien forte, sinon même une démonstration.

Le centre de gravité d'un corps doit nécessairement tomber à plomb sur ce qui supporte ce corps. De là il résulte que si une figure humaine porte sur un seul pied, le nœud de la gorge, c'est-à-dire l'intervalle des clavicules, lequel se trouve alors sur la même verticale que le centre de gravité, tombe à plomb sur l'articulation de ce pied avec la jambe. « Si une figure pose sur un de ses pieds, dit Léonard de Vinci, l'épaule du côté qui pose sera toujours plus basse que l'autre, et le nœud de la gorge (la fontanella della gola) sera (c'est-à-dire aura son aplomb) sur le milieu de la jambe qui pose. Cela aura lieu selon quelque ligne que nous voyions la figure.» Et ailleurs : « Que le nœud de la gorge soit sur le milieu de la jointure de la jambe qui supporte le corps. » Léonard de Vinci dit encore que c'est là la loi de l'équilibre pour l'homme qui se meut ou, plus exactement, pour l'homme qui se dispose à se mouvoir. Car c'est

proprement l'attitude de l'homme qui va se mouvoir que de jeter le poids entier du corps sur une jambe, ce qui lui laisse la liberté de porter l'autre en avant. Aussi Léonard a-t-il fort bien remarqué que dans la jeunesse, âge de la force et de l'agilité, on se tient naturellement le poids du corps porté sur une seule jambe, tandis que les enfants et les vieillards s'appuient sur les deux jambes à la fois.

Or, bien que la Vénus de Milo porte sur le pied droit, d'où il résulte, conformément à la remarque de Léonard, qu'elle a l'épaule droite plus basse que la gauche, il s'en faut beaucoup que, telle qu'elle est placée, elle ait le nœud de la gorge à plomb sur l'articulation de la jambe droite avec le pied droit; une verticale qui passe par le creux du gosier tombe fort à droite et en avant de cette articulation.

Maintenant, qu'on rende le joint des deux moitiés horizontal (j'en ai fait l'expérience sur un plâtre de la Vénus qu'on peut voir dans une des salles du musée des Antiques), le nœud de la gorge tombe à plomb sur l'articulation de la jambe droite avec le pied droit; la statue est rentrée sous la loi d'équilibre de la figure humaine.

On remarquera peut-être que cette loi est sujette à exception, en vertu même de la loi plus générale d'où elle dépend, et qui est celle de la situation du centre de gravité relativement au support. Si la figure porte un poids d'un côté, ou, ce qui revient au même, si elle étend un bras hors de la verticale, il faut, pour se maintenir en équilibre, en faisant que le centre de gravité de la masse totale tombe toujours à plomb sur le pied qui supporte, qu'elle se rejette de l'autre côté, et alors le creux du gosier tombe à

plomb de ce même côté plus ou moins en dehors de la jambe et du pied sur lesquels elle pose. Or la Vénus de Milo avait le bras gauche porté vers la gauche, et, vraisemblablement, un peu fléchi. — Mais, en supposant qu'il y eût là de quoi déplacer sensiblement le centre de gravité, il n'est pas possible d'y trouver une raison pour que toute la figure inclinât en avant. Le joint devenu horizontal, la statue redressée de droite à gauche et surtout d'avant en arrière, et ayant le creux de la gorge à plomb sur l'articulation du pied droit, se trouve donc dans les conditions assurément les plus vraisemblables de son équilibre.

Ajoutons deux remarques.

Premièrement, lorsqu'une figure porte sur une seule jambe, presque en ligne droite avec la cuisse, comme cela a lieu dans la jeunesse et la force de l'âge, et comme on le voit dans la Vénus de Milo, cette ligne, la figure vue de profil, est sensiblement verticale; d'où il arrive, si le sol est horizontal, que l'angle du pied avec la jambe est droit, autrement dit, que le pied est en équerre avec la jambe. Le sol est-il descendant, cet angle est obtus; il est aigu si le sol est montant. Or la cuisse et la jambe droite de la Vénus de Milo, sur lesquelles elle porte, sont inclinées en avant, à partir du sol, de sorte que le pied, qui est horizontal, forme avec la jambe un angle un peu aigu : le sol devrait donc être un peu montant.

Secondement, le bout du peplum qui entoure la partie inférieure du corps vient, après avoir passé sur la cuisse gauche, retomber en dedans, en touchant à peine un des plis de la draperie, qui va du genou gauche au bas de la jambe droite, et par conséquent doit suivre dans sa chute

une direction verticale, sauf l'inflexion légère que ce pli peut lui imprimer.

Or, dans la position actuelle de la statue, cette direction forme une ligne assez fortement rentrante. Pour que le bout libre du peplum tombe naturellement, il faut donc que la statue soit redressée.

Si, faisant abstraction de tout raisonnement de statique et de tout recours au fil à plomb, on s'en rapporte à ce jugement seul de l'œil qui, pourvu qu'il soit suffisamment attentif, tient si souvent lieu de géométrie et de mécanique, on trouvera que la Vénus de Milo, telle qu'elle est, est plus inclinée en avant et à droite qu'il ne faudrait pour le satisfaire entièrement, qu'elle paraît tendre à tomber de ce côté, surtout lorsqu'on la regarde de profil, tandis que vue de face, à distance, elle offre un raccourci qui lui fait perdre beaucoup de son élégance; qu'elle semble manquer ainsi de cet aplomb et de cette stabilité qui, toujours nécessaires, sont en particulier, comme le remarquait autrefois Walpole, un caractère éminent des monuments antiques; que, par suite, l'expression même de toute la figure, se tournant vers la gauche en même temps que trop penchée en avant, ne répond pas entièrement à cet air de calme et, pour ainsi dire, de sécurité qui règne sur les traits des représentations des divinités grecques en général, et très-particulièrement sur ceux de la Vénus de Milo; on trouvera qu'au contraire, la statue une fois redressée de la manière indiquée tout à l'heure, elle présente toute l'apparence du parfait équilibre et de la parfaite stabilité, qu'elle prend un aspect plus conforme à l'esprit et aux habitudes

de l'art antique, qu'elle a plus de noblesse et de grâce à la fois, et que l'expression qui résulte de l'attitude générale du corps n'offre plus rien qui ne soit en complet accord avec celle du visage, pleine tout ensemble de majesté et de douceur.

De ce qui précède il résulte avec une extrême probabilité que le désordre est venu d'un défaut dans l'assiette de la plinthe sur laquelle porte la statue, défaut provenant d'un travail mal entendu de restauration. Une partie de la plinthe ayant été brisée, ce qui en restait, après avoir été régularisé dans son contour, a été, comme je l'ai dit plus haut, encastré dans une plinthe nouvelle. Or l'ancienne plinthe et la nouvelle n'ont pas été mises de niveau : la nouvelle est presque partout un peu plus basse; de plus elle ne l'est pas d'une même quantité dans toute son étendue. L'ancienne plinthe a maintenant son dessus horizontal : la nouvelle a le sien un peu relevé en avant et à droite, c'est-à-dire du côté où l'on aurait dû plutôt l'abaisser afin de permettre, en relevant ensuite un peu le tout, comme je l'ai indiqué tout à l'heure, de rendre à la figure son aplomb. Cependant, par derrière, une partie à peine dégrossie de la draperie descend de plusieurs centimètres au-dessous de la fausse plinthe, de telle sorte qu'entre cette fausse plinthe et ce bas de draperie il y a un vide qu'on a comblé avec du plâtre. Enfin la partie de la draperie qui enveloppe par derrière le pied droit porte des traces évidentes d'un travail moderne, qui l'a appauvrie dans sa forme en la faisant se terminer sur le sol par un bord régulier, mince et plat; à peu près de la même manière qu'en restaurant en plâtre le pied gauche on a

fait se terminer sur ce pied, par un bord mince et plat également en plâtre, la partie de la draperie qui devait le couvrir. Aux deux endroits, il semble qu'on peut reconnaître l'ouvrage de la même main. Cette main se trahit encore, si je ne me trompe, dans la moitié inférieure de la jambe gauche, où il semble que des plis de draperie qui devaient de cette jambe aller au pied droit, ont été en partie effacés, de manière à ménager en quelque sorte la transition de la largeur d'exécution du haut de la draperie à la maigreur de la terminaison qu'on lui donnait sur le pied gauche.

En tout cas, soit de l'inégalité de hauteur que présente le bas de la statue par derrière comparé avec le bas de la statue par devant, soit des retouches qui ont amené la draperie du pied droit à se terminer en un bord plat sur le sol, on peut conclure que la plinthe a subi, lors de la restauration de la statue, un travail destiné à lui donner, au lieu de la forme qu'elle avait dû avoir originairement, d'un sol irrégulier, celle d'un sol uni, nivelé comme un plancher, forme simple, qui était celle de la fausse plinthe, bien dressée et équarrie, dans laquelle on voulait l'enchâsser.

Du reste, en passant de l'examen de la figure de cette fausse plinthe à celui de l'état de sa surface, qui n'est que dégrossie, on voit assez que si, dans toute cette restauration, il est entré peu d'art, il n'y est pas entré non plus beaucoup de soin.

Comment se fait-il, maintenant, que dans l'atelier où la Vénus de Milo a subi les opérations nécessaires de recomposition et de montage, ces opérations n'aient pas été

faites avec le soin que commandait la haute valeur d'un tel objet? Pourquoi, un fragment n'ayant pas été d'abord remis à sa vraie place, et formant une fâcheuse saillie, ne pas le desceller pour le mieux ajuster? Pourquoi employer plutôt l'outil à diminuer, si peu que ce fût, l'excès de cette saillie? Pourquoi, se décidant à remédier au mal par le moyen de supports interposés entre les deux blocs, employer des tringles de bois sujettes à se gonfler, à se détruire, et non des lames de plomb, qu'on emploie ordinairement en pareil cas, et qui ne présentent pas ces inconvénients? Pourquoi donner à ces supports plus d'épaisseur qu'il ne le fallait, et changer ainsi, plus qu'il ne le fallait, l'attitude et l'aspect de toute la figure? Pourquoi restaurer la plinthe d'après cette seule idée, que rien n'autorise, que le sol doit être figuré de niveau, sans souci suffisant des conditions nécessaires de la stabilité, soit pour la partie supérieure de la statue, qu'une assiette oblique expose à glisser sur l'inférieure, soit pour toute la figure, qui ne saurait être écartée impunément de son aplomb? —C'est peut-être qu'on ne prit point le temps qu'auraient demandé des mesures précises, des observations exactes, de mûres réflexions. — Mais pourquoi enfin, quand il s'agissait d'un chef-d'œuvre, précipiter ainsi le travail? C'est, à ce qu'on peut croire, parce que ce travail se faisait dans des circonstances administratives d'une certaine irrégularité, de laquelle une certaine hâte était inséparable.

En effet, dans une lettre inédite de M. de Clarac au comte de Forbin, alors directeur du musée, lettre que me communique M. Héron de Villefosse, attaché au musée

des Antiques, pour qui elle est un papier de famille, on lit : « Je vous avouerai, Monsieur le Comte, que je ne vois pas bien pourquoi vous vous adressez à moi pour faire inscrire le nom de cette statue, puisque, depuis qu'elle est au Roi et que je vous ai envoyé une notice à ce sujet, que l'on n'a pas jugé à propos de mettre sous les yeux de Sa Majesté, on ne m'a pas plus parlé de cette statue que si elle m'était étrangère, ou plutôt que je fusse étranger au musée royal. Si j'ai succédé dans le musée à M. Visconti, je n'ai pas la prétention de l'avoir remplacé : cependant j'ai la même place que lui, et il me semble qu'ainsi que lui je suis chargé de l'estimation des monuments, de leur description, de leur mise en place, de leur restauration et de leur moulage. Comment se fait-il donc qu'il ait été décidé sans que j'en sache rien, et sans doute dans un conseil secret, où j'aurais dû être appelé, que cette statue ne serait pas restaurée ? Ce devait être l'objet d'une discussion à laquelle tout le monde serait étonné de ne m'avoir pas vu prendre part. Le ministre de la maison du Roi, lui-même, ne pourrait s'empêcher d'être de cet avis. Comment se fait-il aussi que j'aie trouvé hier tous les préparatifs pour placer cette statue sans que j'en aie reçu aucun avis ? Il n'y a personne qui ne trouvât extraordinaire qu'une statue de cette importance soit venue à mon insu et conduite par MM. les architectes se placer au musée et en chasser une autre qu'on a reléguée je ne sais où. » Il s'agit ici de la Diane de Versailles qui occupait alors la salle décorée de peintures pour la recevoir par Prudhon, Garnier et Mérimée, et qu'on venait d'en ôter pour y placer la Vénus de Milo.

Comme on le voit par les plaintes de M. de Clarac, le travail dont la Vénus de Milo a été l'objet au Louvre fut exécuté en dehors de son action et de sa surveillance, loin de sa vue, à son insu, donc en quelque sorte à la dérobée, par suite avec hâte. De là dans ce travail les erreurs et les fausses manœuvres que sans doute le zèle attentif du conservateur des Antiques, s'il avait pu y présider, n'eût pas laissé commettre.

C'est dans cet état que la Vénus de Milo a été placée sur un piédestal et livrée aux regards, le torse plus long en apparence de près de six millimètres du côté gauche et par derrière, le torse, le col et la tête plus inclinés à droite et en avant, par rapport au bas du corps, qu'ils ne le devraient être, et enfin toute la figure déviée de son aplomb et modifiée dans son attitude.

Maintenant qu'une circonstance fortuite est venue nous permettre de voir de nos yeux que la statue, par suite de manœuvres mal entendues, est suspendue dans une situation qui peut, dans certaines circonstances, la mettre en péril, et changée en quelque chose dans ses proportions et son aspect, il ne paraît pas douteux qu'il y a lieu de faire en sorte, si cela est possible, qu'elle redevienne exactement, quant à son assiette, ses proportions et son aspect, ce qu'elle a été jadis. Or non-seulement c'est chose possible, mais, d'après l'exposé qui précède, c'est chose très-facile.

En premier lieu, pour rétablir les deux moitiés dans leurs justes relations, il suffit de remettre en sa place un seul fragment imparfaitement rajusté; aussitôt les supports étrangers que la situation vicieuse de ce frag-

ment avait conduit à employer, deviennent inutiles; le marbre vient reposer à plomb sur le marbre, la partie supérieure du corps vient reprendre sur la partie inférieure son assiette primitive. Que si, en essayant de desceller le fragment mal rajusté à la hanche gauche, on venait à rencontrer, contre toute attente, quelque difficulté qui donnât lieu de craindre qu'on ne pût aller plus loin sans offenser le marbre, on renoncerait aussitôt à ce descellement; on se bornerait alors à corriger l'inconvénient qui résulte de ce qu'a d'excessif l'épaisseur des cales, et à remplacer ces soutiens en bois, sujets, comme je l'ai dit, à se détériorer, par une lame de plomb n'ayant que l'épaisseur strictement nécessaire, c'est à-dire une épaisseur à son maximum d'environ deux millimètres. Réduite à de telles limites, l'altération des proportions et de l'attitude serait très-peu sensible.

En second lieu, pour rétablir l'ensemble de la figure dans ses conditions d'équilibre, il suffit de relever la plinthe antique, de droite à gauche et d'avant en arrière, et, par conséquent, avec elle toute la statue, jusqu'à ce que le plan de jonction des deux moitiés de celle-ci soit exactement horizontal, puis de modifier en conséquence la forme de la fausse plinthe dans laquelle la plinthe antique est encastrée.

II.

Après la question de l'assemblage des parties subsistantes de la Vénus de Milo, se présentait, lorsque autrefois elle arriva au Louvre, la question de sa restauration.

On songea tout aussitôt, effectivement, à la restaurer. Quatremère de Quincy, qui jouissait alors d'une légitime autorité dans tout ce qui se rapportait à l'art et à son histoire, s'y opposa. Ce n'était pas qu'il fût contraire, en principe, à toute idée de réparer les antiques; mais il pensait que la Vénus de Milo avait fait partie d'un groupe où elle était associée à Mars; et, quoiqu'il fondât cette opinion sur l'existence, en différents musées, de groupes de cette nature où la Vénus rappelait à beaucoup d'égards la statue découverte à Milo, il ne croyait pas qu'on trouvât dans ces groupes les éléments nécessaires pour rétablir avec une certitude suffisante l'attitude du Mars, et, par conséquent, la position et le mouvement des bras et des mains de la Vénus de Milo.—Penchée à droite, il n'é-

tait pas aisé, effectivement, de la grouper avec un Mars placé à gauche.

On doit se féliciter que l'avis de l'éminent antiquaire ait été suivi, et souhaiter qu'on ne s'en écarte jamais. Ce n'est pas à dire pourtant, si je ne me trompe, qu'il soit aussi impossible qu'il l'a cru de retrouver ce que devaient être, du moins quant à leur disposition, les membres qui manquent à la Vénus, mais seulement qu'après y être parvenu, il n'en conviendra pas moins de s'abstenir de toute tentative pour réparer et compléter un tel monument.

Je crois que Quatremère de Quincy a donné au problème de la restitution de la statue découverte à Milo une solution qui est la véritable; je crois en même temps qu'il ne l'a pas donnée aussi précise et complète qu'il est possible de le faire; je crois que par là même il l'a laissée exposée à des objections que dissipe une détermination plus parfaite soit du sujet qui était celui du groupe auquel appartenait la statue dont il s'agit, soit des éléments dont il se composait.

On a essayé diverses conjectures pour restituer la statue de Milo dans la supposition où elle aurait représenté un personnage seul, se suffisant, pour ainsi dire, à lui-même. On s'est fondé surtout dans ces essais (particulièrement M. Tarral, qui y a porté beaucoup de savoir et de goût) sur la considération d'un fragment de bras et d'une main tenant une pomme, qui sont du même marbre que la Vénus de Milo, qui ont été trouvés au même endroit, et qui ont été apportés en même temps au Louvre. Rajustant par la pensée ces fragments à la statue dont on sup-

posait qu'ils avaient fait partie dès l'origine, on l'a présentée comme une image de Vénus victorieuse de Junon et de Pallas ses rivales, élevant de la main gauche le fruit destiné « à la plus belle », que Pâris vient de lui décerner. Dans ce système on ne trouve d'autre emploi vraisemblable à la main droite que de retenir la draperie, laquelle, placée comme elle l'est, n'a aucun besoin d'être retenue et n'offre même aucune partie par où elle puisse l'être. Quant au fragment du bras gauche et à la main gauche, en supposant, ce que rien ne prouve, que ces débris aient appartenu jamais à la Vénus de Milo, qui empêche, si d'autres considérations ne permettent pas de croire que cette statue ait été originairement dans l'action d'élever et de montrer la pomme de beauté, qui empêche d'en expliquer la présence par quelque tentative, faite dès l'antiquité, d'une restauration entreprise alors que le personnage avec lequel la Vénus de Milo avait été d'abord groupée n'existait déjà plus, pour tirer parti de la déesse en la réduisant à une figure isolée, comme on propose aujourd'hui de le faire?

Sans accorder que le fragment de bras et la main trouvés avec la Vénus de Milo lui eussent appartenu originairement, Émeric David inclinait à y voir des débris d'une restauration qui avait dû être conforme à la composition primitive. Mais cette statue, selon lui, n'avait jamais été celle de la déesse de Cythère. On n'y trouvait, disait-il, ni la grande jeunesse, ne dépassant guère le quatrième lustre, ni l'air de grande douceur auxquels devait toujours se reconnaître Vénus. Si elle avait tenu à la main un fruit, elle devait figurer la

nymphe protectrice de l'île de Mélos, dont le nom paraî avoir pour origine le mot qui en grec désigne toute pomme ou fruit de forme analogue, et sur les médailles de laquelle figure souvent, en conséquenee, un fruit assez semblable à une grenade. Ou bien, en négligeant les fragments, dont il était impossible de savoir s'ils avaient jamais appartenu à la statue, on pouvait supposer avec beaucoup d'apparence, disait-il, à cause de l'air d'animation et d'inspiration qu'il croyait remarquer dans le visage, qu'elle représentait une Muse tenant de la main gauche une lyre, et de la droite la faisant résonner. A quoi on peut opposer qu'on ne trouve guère de Muses, si même on en trouve, figurées demi-nues et sans chaussure, eomme l'est la statue de Milo.

D'autres ont cru que la statue de Milo devait être une Victoire, et en ont produit pour preuve une belle statue de bronze qui fait l'ornement du musée de Brescia. Cette dernière statue, offrant une figure féminine ailée qui avance la main droite comme pour tracer une inscription sur un bouclier qu'elle tient de la main gauche, appuyé sur le genou de ce même côté, représente indubitablement une Victoire, et, d'autre part, elle présente avec la Vénus de Milo, pour toute l'attitude et pour la disposition du peplum qui enveloppe le bas du corps, une frappante ressemblance. Mais, si l'on examine de près la statue du musée de Brescia, on s'apercevra que les ailes implantées après coup dans les épaules tout au travers de la tunique qui les couvre, et d'ailleurs d'un mauvais travail, et que le bouclier, fixé sur le genou au moyen d'une entaille pratiquée dans les plis du peplum, ne sont autre chose que

des restaurations; en sorte qu'au lieu que ce fût originairement une Victoire dont on pourrait tirer argument pour appliquer à la Vénus de Milo la même dénomination, c'est plutôt une Vénus, ou, en tout cas, un personnage identique à celui que représente la statue de Milo, qu'à une époque quelconque, et probablement à celle de Vespasien, fondateur du temple dans les ruines duquel elle fut découverte, on aura, au moyen de quelques additions, transformée en une Victoire.

Une remarque coupe court aux diverses hypothèses qu'on a proposées ou qu'on pourrait proposer encore pour restituer la statue de Milo en la considérant comme une figure isolée : c'est celle qu'a faite Quatremère de Quincy, que, comme par derrière la draperie n'est que dégrossie, évidemment parce que la statue devait être placée dans une niche de façon qu'on ne la vît presque point par derrière, de même cette draperie étant peu terminée du côté gauche vers lequel tournent les bras et la tête, et la figure entière n'offrant pas du côté gauche un bon aspect, c'est une preuve qu'il devait se trouver de ce côté quelque objet, vraisemblablement un autre personnage, qui ne la laissait voir que très-incomplétement. J'ajoute que tout le côté gauche du visage est sensiblement plus négligé que l'autre. Quel était le deuxième personnage? c'est ce que fait connaître la comparaison de plusieurs monuments offrant une Vénus très-semblable à la statue de Milo pour l'attitude et le costume et groupée avec un Mars. Dans ces monuments on voit Vénus s'adressant à Mars et paraissant chercher à obtenir qu'il dépose

ses armes. C'est une conception, remarquait encore Quatremère de Quincy, qu'on retrouve chez les poëtes et particulièrement dans ces beaux vers de Lucrèce où, célébrant Vénus comme la divinité qui entretient la vie dans toute la nature, qui y met tout ce qui s'y trouve de beauté et de joie, qui ramène au calme les flots agités, dissipe les orages, rend au ciel assombri la lumière, il l'implore afin que, pour assurer aussi la paix aux mortels, elle persuade à Mars de venir auprès d'elle se reposer des combats et de mettre ainsi un terme aux maux qu'ils causent.

La statue découverte à Milo, concluait Quatremère de Quincy, avait donc appartenu à un groupe qui, d'après la beauté rare de cette figure, pouvait bien avoir été l'original dont les monuments analogues qu'il citait offraient des imitations, et ce groupe représentait Vénus apaisant et désarmant Mars.

A cette conjecture on a opposé, surtout, que les monuments de l'art et de la littérature cités par Quatremère de Quincy étaient les uns de l'époque romaine, les autres d'époque incertaine, et qu'on n'en pouvait rien conclure d'assuré pour un monument de l'époque proprement grecque, comme l'est certainement la statue de Milo ; que si d'ailleurs les Romains, prétendant descendre par leur premier roi de Mars et par Énée de Vénus, s'étaient plu, en s'appuyant sur le récit qu'on trouve dans l'Odyssée des amours furtives de ces deux divinités, à les mettre en relation étroite, il n'en avait pas été de même chez les Grecs ; que Mars avait toujours tenu très-peu de place dans les monuments de leur religion et de leur art, et qu'on ne l'y

voyait guère, du moins à une époque tant soit peu ancienne, associé avec Vénus.

Loin que ces observations me paraissent devoir faire renoncer à la conjecture avancée par Quatremère de Quincy, il me semble que plus on pénétrera dans la religion et dans l'art des Grecs, plus, surtout, on en approfondira l'esprit et le moral, qui en sont l'essentiel, plus on trouvera que la composition dont il s'agit n'a rien avec quoi cette religion et cet art ne fussent en parfaite harmonie, et que c'est bien en Grèce et non ailleurs qu'il faut en chercher l'origine.

Mars n'a pas été sans doute de la part des Grecs l'objet d'un culte comparable à celui que lui rendaient les populations farouches de la Thrace : pourtant cette divinité répondait à une idée qui ne pouvait faire défaut dans la mythologie hellénique. Mars a sa place, dès le temps d'Homère, parmi les grands Dieux. Par suite, si les monuments consacrés à Mars n'ont pas été en aussi grand nombre en Grèce que ceux de beaucoup d'autres Dieux, on ne peut dire non plus qu'ils y étaient rares. Pausanias cite trois temples qui lui étaient dédiés, et dont l'un passait pour être du temps de Polynice; les statues qui le représentaient ne manquaient point; on en voyait, entre autres, de la main d'Alcamène, élève de Phidias, et de celle de Scopas. Enfin il ne manquait pas non plus en Grèce, et dès les temps les plus anciens, de monuments où fussent associés Mars et Vénus. Tel était ce même temple qu'on faisait remonter à Polynice, et où l'on honorait les deux divinités à la fois; tel était le célèbre coffre

orné de sculptures consacré par Cypsélus, qui régna à Corinthe dans le septième siècle avant notre ère, et sur lequel on voyait Mars armé, menant avec lui Vénus; tel est le grand autel triangulaire du Musée du Louvre, de style archaïque et vraisemblablement du sixième ou du cinquième siècle avant notre ère, où sont représentés les douze Dieux, et où figurent Mars revêtu de son armure, tenant d'une main une lance, de l'autre un bouclier, et, en face de lui, Vénus, reconnaissable à une colombe qu'elle porte de la main gauche.

Faut-il croire maintenant que, soit chez les Romains, soit chez les Grecs, ces groupes de Mars et Vénus ne rappelaient que les amours furtives racontées par l'auteur de l'Odyssée, d'où l'on pourrait induire qu'on ne devait les rencontrer que bien rarement dans des monuments importants, appartenant à la religion publique?

Ce serait encore une erreur. Les poëtes, sans compter Homère, ne furent pas toujours des interprètes fidèles des idées religieuses qui dominaient dans leur temps et dans leur pays; ils les altérèrent bien souvent pour les accommoder à leurs fictions, ou du moins leur préférèrent des traditions moins accréditées, mais avec lesquelles ces fictions étaient plus compatibles; et pour retrouver les croyances le plus généralement acceptées autour d'eux, par suite le plus fréquemment exprimées par les monuments figurés et le plus familières aux artistes, bien souvent il faut recourir à d'autres sources et recueillir d'autres témoignages.

Au lieu que Mars passât généralement dans l'antiquité grecque pour l'amant adultère de Vénus, épouse de Vul-

cain, tout porte plutôt à penser que dans la croyance publique Mars et Vénus formaient, comme Jupiter et Junon, un couple conjugal, et un couple qui représentait, par l'union de deux natures à la fois opposées et harmoniques, une sorte d'idéal du mariage. De là la fable qui donnait pour fils à Mars et à Vénus l'Amour, et celle qui leur donnait pour fille Harmonie, dont Euripide fait la mère des Muses.

D'après des opinions émises d'abord par certains poëtes, puis devenues vulgaires, surtout chez les modernes, Vénus aurait été la déesse de la beauté et surtout de la volupté, en dehors des idées de bien et de moralité, et même en opposition à toute idée de cette nature. On a donné comme preuve qu'elle était de la part des courtisanes l'objet d'un culte tout particulier, à Corinthe surtout, dans la ville de Laïs, et qu'à Athènes, à Éphèse et en beaucoup d'autres endroits, elle était elle-même honorée sous le nom d'« Hétère », c'est-à-dire de maîtresse et de courtisane. On cite encore en preuve que Solon, le législateur de l'Attique, avait voulu qu'à Athènes, où il y avait un temple de Vénus la Céleste, ou Uranie, il y en eût un aussi de Vénus dénommée « celle qui est pour tout le peuple », d'un seul mot « l'universelle » ou, comme on a traduit, « la populaire ».

Si l'on réfléchit que le culte de Vénus passait pour avoir été introduit à Athènes par Thésée, qui fonda cette ville en réunissant en une seule cité des bourgs jusque-là épars, on trouve vraisemblable que par le surnom sous lequel Solon, le nouveau Thésée qui fonda en quelque sorte une seconde fois Athènes, voulut que cette divinité y fût in-

voquée, il donnait à entendre que les diverses tribus ou les diverses classes qui avaient pu jusqu'alors l'honorer sous des formes et avec des cérémonies particulières auraient désormais à lui rendre réunies, en signe et en confirmation de l'union indivise de tous les membres de l'État, un seul et même culte. Et quelle divinité devait-on proclamer universelle, commune à tous, plutôt que celle dont le culte avait dû jadis diviser le plus profondément la cité? En effet, si l'on médite les passages du Banquet de Platon et de celui de Xénophon où ils comparent les deux Vénus et les deux Amours qui s'y rattachent, les premiers tout louables, ainsi qu'ils disent, comme ne portant qu'à l'amitié entre les hommes, lien spécial des vieilles cités helléniques, on trouve que la deuxième Vénus et le deuxième Amour sont pour eux ceux qui président à l'affection et à l'union entre sexes différents. D'où l'on peut, ce semble, conclure que la Vénus « universelle » était la déesse sous la protection de laquelle était placée l'union conjugale.

Si donc on lui donna ce surnom de populaire, d'universelle, ne serait-ce point que comme à Rome les plébéiens, pendant longtemps, n'eurent point de véritables mariages, c'est-à-dire qu'ils n'étaient pas admis aux cérémonies religieuses qui en faisaient chez les patriciens une sorte de mystère, ainsi que les Grecs l'appelèrent, ou de sacrement, mais qu'ils obtinrent enfin d'y être admis, et que le mariage devint ainsi, d'un privilége de l'aristocratie, une institution universelle, de même à Athènes la classe inférieure avait été exclue longtemps du mariage religieux, que Solon, le fondateur de la démocratie, obli-

gea enfin de l'y admettre, et que, tandis que l'antique Uranie demeurait la patronne d'amitiés spéciales à l'aristocratie, ce fut la consécration de la grande innovation populaire que la fondation du temple de la Vénus universelle ?

Vénus était appelée et à Athènes et en maint autre endroit l'Hétère, c'est-à-dire, dit-on, la courtisane. Mais ce nom « d'hétère », restreint plus tard à un sens spécial et défavorable, ne signifiait d'abord autre chose que compagne et qu'amie. Quel nom plus convenable à la déesse du mariage ?

Il est bien vrai que Vénus fut prise pour patronne en quelque sorte par les courtisanes, et qu'on les admit à l'honorer d'une façon toute particulière. Il plaisait à ces femmes de se couvrir de la protection de la divinité qui présidait à l'union des deux sexes, union qui chez les Grecs s'élevait à la hauteur d'un acte sacré. D'anciens rites, d'ailleurs, avaient autorisé quelquefois, à titre de sacrifice de la virginité, une espèce de prostitution. Puis, dans les temps antiques où la société conjugale était loin encore de la perfection à laquelle devait la porter un jour une croyance supérieure, on admettait plus d'un degré de cette société ; et de là le sens large du nom d' « hétère ». C'en est assez pour expliquer qu'on permît aux courtisanes de donner au trafic qu'elles faisaient d'une apparence d'amour une apparence aussi de consécration religieuse. Tout cela n'empêche aucunement que la Vénus des Grecs ne fût éminemment le génie du mariage. Et c'est ce que nous apprennent, en effet, des témoignages irrécusables.

Vénus était la déesse que les mères invoquaient en mariant leurs filles. Celles-ci passaient alors de la compagnie de Diane, la déesse vierge, à celle de la déesse du mariage et de la maternité. Le type de l'épouse fidèle, Hypermnestre, qui, seule des filles de Danaüs, en dépit des ordres de son père, épargna son mari, ayant été déférée au jugement des Argiens et absoute par eux, voua une statue à Vénus.

Aussi dans les images si nombreuses qui subsistent de Vénus, la beauté, quoi qu'on en ait dit, est toujours chaste. Il n'importe que les Laïs, les Phryné, les Cratine, les Campaspe aient servi de modèle pour les formes du corps de cette déesse aux Praxitèle et aux Apelle. Le véritable modèle sur lequel ils eurent les yeux fixés fut bien plutôt l'idéal de l'épouse telle que la montrent Homère et Xénophon, parée tout à la fois de grâces et de pudeur.

Les statues de Vénus la font voir très-souvent entièrement nue : c'était une occasion que l'art aimait à saisir pour développer toutes les perfections des formes féminines, que la représentation de la déesse de la beauté dépouillée de tout voile. Ce n'est pas à dire pour cela que Vénus fût représentée jamais, comme on le dit souvent, faisant montre de ses attraits. Vénus nue, c'est Vénus qui sort, ignorante encore de toutes choses, de l'écume des flots, comme la montrait déjà Phidias sur un des bas-reliefs du piédestal de son Jupiter, reçue à sa naissance par l'Amour et couronnée par cette divinité que les Grecs lui ont si souvent associée et qu'ils appelaient la Persuasion, pour signifier le pouvoir qu'ont sur le cœur la beauté et la tendresse; ou bien c'est Vénus sortant du bain : mais

cette dernière représentation n'est pas ce qu'on s'imagine vulgairement. Dans l'antiquité le bain ou baptême en général (car baptême et bain sont synonymes) signifiait le passage d'une vie à une autre; on laissait la première dans l'obscurité des eaux; on naissait, en sortant des eaux, à la lumière d'une existence toute nouvelle. C'est pourquoi le bain était un rite fondamental du mariage. La fiancée abandonnait aux eaux profondes, comme en sacrifice, toute sa vie virginale; elle en émergeait pour être ointe de parfums, couronnée de roses ou de violettes, puis enveloppée de l'ample voile nuptial, conduite enfin dans cet état, des flambeaux la précédant, vers le foyer dont elle allait désormais garder et nourrir la flamme.

En admettant que Praxitèle eût reproduit, dans cette Vénus qui rendit Cnide si célèbre, Phryné telle que l'avaient admirée les Grecs, sortant de la mer où elle s'était plongée à Éleusis, le jour de la fête de Neptune, il n'en est pas moins vrai que cette statue qui fut son chef-d'œuvre et peut-être, avec la Vénus naissante d'Apelle, le chef-d'œuvre de l'art grec arrivé à ce dernier point de perfection où il atteignit ce qui passe tout, c'est-à-dire la grâce, il n'en est pas moins vrai, dis-je, que cette statue représentait, selon toute apparence, la nouvelle épouse telle que la poésie hellénique en ébaucha l'image, parée, non moins que de sa beauté, de ces charmes supérieurs dont les Grecs voulaient donner quelque idée en associant à Vénus, comme l'avaient fait jadis les Phéniciens et les Syriens, l'oiseau « sans fiel » au plumage sans tache; ces charmes d'un ordre moral et tout imma-

tériel qui consistent dans la douceur, la simplicité et la pureté.

Représentant souvent l'épouse sous forme en quelque sorte sacrée, l'art grec dut souvent aussi représenter l'époux et l'épouse réunis en un groupe; un groupe où l'on voyait en contraste en même temps qu'en accord, comme je l'ai déjà dit, les deux éléments opposés dans une certaine mesure et faits par là même pour se compléter et se perfectionner l'un par l'autre, de la nature virile et de la nature féminine; chez l'époux force et courage, chez l'épouse grâce et douceur.

Dans ce groupe, enfin, l'art grec dut figurer souvent le moment, caractéristique entre tous, où celui qui par le courage et la force a régné dans les combats, revenu près de celle qui est toute douceur et toute grâce, subit son pacifique empire. Telle fut la composition à laquelle appartint sans doute la Vénus de Milo.

Passons maintenant en revue les monuments où se retrouve cette composition.

Un groupe du Musée de Florence représente Vénus dans l'attitude et le costume de la statue de Milo, la main gauche sur l'épaule gauche de Mars, la main droite portée à sa poitrine comme pour lui ôter son baudrier.

Deux groupes du Musée du Capitole, à Rome, et du Musée du Louvre sont composés de même et offrent certainement le même sujet. Seulement Vénus y est vêtue, outre le peplum, d'une tunique, et les têtes sont celles d'Adrien et de sa femme Sabine, comme on peut s'en

assurer en les comparant avec les statues, les bustes et les médailles de cet empereur et de cette impératrice.

Même sujet encore sur une pierre gravée du Musée de Florence et sur une médaille de l'impératrice Faustine, femme de Marc-Aurèle, avec quelques légères différences dans les attitudes et les attributs.

De ces monuments rapprochés on peut inférer qu'ils présentent des variantes d'un même type, sans doute célèbre, dont on retrouve dans la Vénus de Milo un élément d'une époque plus ancienne que le groupe même de Florence.

De ces monuments rapprochés on peut inférer encore que le type qu'ils reproduisent représentait Vénus accueillant Mars après le combat, l'apaisant et le désarmant.

On peut inférer, enfin, du caractère des personnages historiques figurés sur trois de ces monuments, qu'il ne se peut pas que le type dont ils sont les imitations représentât les amours dont parle l'Odyssée. L'empereur Adrien et sa femme l'impératrice Faustine n'eussent pas figuré dans deux groupes destinés évidemment à des monuments publics et officiels, si ce n'est même à des temples, sous les traits de deux amants adultères.

Le type dont ces monuments sont des imitations devait donc représenter Mars et Vénus considérés comme formant un couple conjugal, Vénus, épouse aimable et aimée, persuadant à son époux de déposer ses armes.

M. de Clarac, croyant trouver dans la statue découverte à Milo une Vénus qui se glorifie du triomphe qu'elle vient de remporter sur les déesses ses rivales, proposa de l'ap-

peler Vénus victorieuse, et c'est pourquoi ce nom fut inscrit sur le piédestal qui la reçut.

Quatremère de Quincy lui donnait la même qualification, comme étant celle même que l'antiquité lui attribuait dans le groupe typique auquel elle avait dû appartenir. En effet, la médaille de Faustine, femme de Marc-Aurèle, où se trouve à peu près ce même groupe, porte la légende, adressée sans doute d'une manière allégorique à l'impératrice : « A Vénus victorieuse ».

A cela on a opposé (Émeric David) que sur plusieurs monuments antiques, par exemple sur des médailles de Jules César, on trouve, avec la dénomination de Vénus victorieuse, une Vénus tenant d'une main une lance et de l'autre un casque, que, par conséquent, cette dénomination désigne une déité guerrière et présidant à la guerre, telle que dans des temps reculés on honorait à Sparte Vénus la céleste, qu'on y voyait revêtue d'une armure et des armes offensives à la main. Nous ne demanderons pas si sur les médailles qu'on allègue Vénus victorieuse n'est pas représentée tenant d'une main une lance et de l'autre un casque, précisément pour donner à entendre qu'elle a remporté sur Mars ce triomphe de lui faire abandonner ses armes, sans qu'il en faille conclure qu'elle-même s'apprête à en faire usage. Nous nous bornerons à faire observer qu'en admettant que sur certains monuments on ait voulu donner le nom de victorieuse à Vénus pour les victoires qu'elle serait supposée remporter ou procurer dans des combats à main armée, cela n'empêcherait pas qu'on ne lui eût donné cette même qualification à un titre entièrement différent, comme à celle qui, sans

force, triomphe de la force. Un poëte grec, s'adressant à Vénus, ne lui dit-il pas en ce dernier sens : « Tu triomphes de celui qui triomphe de tous? » Dans des temps primitifs et dans une ville telle que Sparte, on a pu, en honorant Vénus à d'autres titres, en faire aussi une déesse guerrière à l'instar de Diane, protectrice des amazones, et plus encore à l'instar de Pallas; surtout cette Vénus céleste qui était sans doute conçue comme gouvernant le monde en y subjuguant incessamment les puissances désordonnées qui l'agitent, et dans laquelle, ainsi qu'il a été dit plus haut, ailleurs encore qu'à Sparte on honorait spécialement l'inspiratrice de l'amitié entre héros, qui animait et soutenait partout leur courage. Cela n'empêche pas que dans les temps et les lieux où arriva à sa forme définitive l'idéal, ailleurs et à d'autres époques équivoque et confus, de la déesse que la Grèce reçut de Chypre et de Cythère, on n'ait pu, on n'ait dû concevoir Vénus victorieuse d'une tout autre manière, victorieuse d'une victoire dont le caractère est précisément de mettre fin à la guerre.

L'idée de la victoire plane en quelque sorte sur toute la religion et sur tout l'art des Grecs; mais cette idée se transforme d'époque en époque. Les dieux lumineux de l'Olympe sont devenus les maîtres du monde en triomphant de puissances ennemies nées des abîmes de la terre. Leurs temples sont décorés de sculptures, de peintures qui étalent aux yeux les victoires remportées sur les monstres, sur les centaures, sur les amazones, sur les natures farouches et brutales, par les héros, représentants de la nature supérieure qui est proprement la nature hu-

maine et éminemment la nature grecque, inspirés, dirigés par la divinité qui fut sur toute autre la figure de l'intelligence subjuguant la matière, c'est-à-dire Pallas. La vierge habitante du Parthénon tenait sur sa main droite étendue une Victoire ailée qui se tournait vers elle, lui offrant une couronne.

La victoire couronnant l'esprit qui s'est assujetti la nature inférieure, c'est le résumé en un expressif symbole des grandes époques de la Grèce, c'est celui de la pensée dont elle vécut et qui la fit ce qu'elle fut.

Or, dans la victoire de l'esprit sur la matière aveugle, le Grec vit tout d'abord et vit de plus en plus celle d'une nature bonne et douce sur une nature encore acerbe et sauvage. La barbarie contre laquelle il avait incessamment à se défendre et qu'il voulait soumettre, c'était férocité, cruauté; l'Hellade, c'était douceur. A son dieu suprême, vainqueur des Titans et des géants, et qui, d'un froncement de ses sourcils, faisait trembler le ciel et la terre, l'Hellade donnait un nom où entrait celui du miel. De plus en plus, à mesure qu'elle prit mieux conscience de son propre génie et du principe d'où ce génie procédait, la Grèce se peignit la Victoire sous les traits de la douceur; et lorsqu'elle eut achevé de dégager de ses éléments primitifs le type d'une déesse, inconnue à toutes les autres nations, de qui venait tout amour et toute paix, elle reconnut dans Vénus l'idéal où tendait son perpétuel rêve de victoire. Dans d'innombrables monuments de l'art grec représentant des scènes de bonheur dans une vie à venir, surtout sur les vases peints trouvés dans les tombes de la Campanie et qui appartiennent à une époque tardive

de l'art, à une époque aussi où la grâce tendait de plus en plus à l'emporter sur la force, on voit se mêler sous diverses formes et presque se confondre les Victoires, les Amours, les Vénus et la Persuasion.

De ces faits on peut conclure que représenter Vénus apaisant Mars et l'amenant à déposer ses armes, c'était bien pour les Grecs représenter la suprême et dernière victoire, celle qu'obtient la persuasion sur la violence, victoire qui est celle, au fond, que l'âme remporte à tout moment sur le corps, et sur la matière la pensée.

Ces sortes de représentations, assez nombreuses d'abord chez les Grecs, devaient, après avoir atteint en quelque sorte leur idéal, devenir toujours plus rares. Mars calmé, apaisé, n'est désormais plus Mars; désormais il tiendra dans la religion et dans l'art une place de plus en plus restreinte, tandis qu'à côté du culte de Vénus celui d'autres divinités compatissantes aussi, et, par là, rédemptrices, libératrices et menant avec elles à l'éternelle félicité, ira sans cesse y grandissant.

Dans le groupe dont la Vénus de Milo nous présente un des deux éléments, on avait donc une représentation d'une conception essentielle au génie de la Grèce et à sa religion, mais dont l'autre élément, sous la forme qu'il avait dans ce groupe, devait peu à peu disparaître, jusqu'à ce que Rome, se rattachant par ses origines, comme je l'ai dit plus haut, à la double légende de Mars et de Vénus, le remît en honneur et en usage.

Il est naturel néanmoins que l'idée de la victoire, fût-ce

celle que remportent l'amour et la persuasion, amène avec elle une sorte de fierté. De là, a-t-on dit, chez la Vénus de Milo et chez toutes les figures qui répètent le même type, la position du pied gauche portant sur un appui élevé au-dessus du sol; position qui indique souvent une sorte de prise de possession et de domination. De cette attitude, jointe à la position un peu droite de la tête, il résulte chez la Vénus de Milo, quoique avec beaucoup de douceur dans le regard, certain air de noblesse un peu altière, qui ne permettrait pas, selon quelques critiques, comme on l'a vu plus haut, de la prendre pour une image de la déesse de Paphos et de Cythère.

Peut-être ce qu'il peut y avoir, à cet égard, de particulier à la Vénus de Milo, et par où elle diffère, en effet, de ses pareilles, la Vénus de Capoue et celle de Brescia, s'explique-t-il encore dans une certaine mesure par l'époque à laquelle on peut, ce semble, la rapporter. Cette époque n'est certainement pas celle de Phidias et de Polyclète, dont le premier, tout en ne s'astreignant pas à la rigueur antique, était encore un observateur si sévère de la proportion, qu'on devait pouvoir d'un ongle, disait-il, conclure à toute une figure, et dont le second réduisit les mesures de la figure humaine à un Canon ou règle qui devint la loi de l'art. La Vénus de Milo a été exécutée d'après des maximes plus libres que celles qui régnaient à ces hautes époques, plus libres, à en juger par ce que nous connaissons depuis quelques années pour avoir appartenu certainement à l'école de Scopas, que celles auxquelles obéissait encore ce maître, plus libres même, autant que différents monu-

ments nous permettent de deviner le style qui dut être celui de Praxitèle, que celles de l'auteur de l'Apollon Sauroctone et de la Vénus de Cnide. Non-seulement la manière dont les cheveux sont traités dans la Vénus de Milo offre une sorte de savante négligence qui dénote une époque de l'art très-avancée, mais encore, sans parler d'un défaut de symétrie entre les deux côtés du visage, et particulièrement entre les deux joues, défaut qu'explique, d'après la remarque qui a été faite plus haut, cette circonstance que le côté gauche devait être très-peu en vue, il y a quelque irrégularité dans les proportions du col comparées à celles de la tête et du corps, peut-être même dans le rapport de grandeur du corps avec la tête, enfin dans le rapport du haut du torse avec la partie inférieure, laquelle est un peu étroite; toutes licences qui donnent lieu de croire que l'auteur de cette statue s'est laissé aller, en l'exécutant, à l'imitation de certaines particularités d'un modèle vivant, sans se préoccuper, comme on l'eût fait en des temps antérieurs, de les réduire à ce qu'exigeaient les principes. Et de là on peut induire que la Vénus de Milo est vraisemblablement un produit de l'école ou du moins du temps de Lysippe, lequel tenait en haute estime les ouvrages de Polyclète, d'où il avait, disait-il, tiré toute sa science, mais qui, pourtant, montrant à ses élèves des passants, leur disait que ce devaient être là avant tout leurs maîtres. — Or un trait de cette même époque semble pouvoir servir à expliquer, comme je le disais tout à l'heure, jusqu'à un certain point le caractère particulier de la Vénus de Milo. Mélanthe, condisciple d'Apelle, avait écrit un traité de la peinture. Il y disait qu'un ouvrage d'art devait

toujours offrir l'aspect d'une certaine fierté (αὐθαδεία) et même d'une certaine dureté (σκληρότης). On peut conjecturer que sinon Praxitèle, aux ouvrages duquel nous ne voyons pas que l'antiquité ait jamais trouvé rien à redire, son école du moins avait porté la recherche de la grâce, dont Apelle dans la peinture atteignait alors l'idéal, jusqu'à ce point où elle peut dégénérer en mollesse; que c'était pour détourner l'art de cet excès que Pamphile le rappelait à plus de sévérité, et que ce fut sous l'influence de ce contemporain de Lysippe, ou du moins de la pensée qu'il énonçait, que le statuaire auquel on doit la Vénus de Milo lui donna, au lieu de la délicatesse parfaitement féminine qui fit le charme suprême des Vénus de Praxitèle et d'Apelle, ce caractère de grandeur héroïque qui, sans exclure la grâce, la domine pourtant, et à laquelle plusieurs critiques ont refusé de reconnaître Cypris.

Ajoutons que la recherche de ce caractère a pu faire aussi que le statuaire préférât, pour la Vénus qu'il voulait associer à Mars, à des formes tout à fait juvéniles celles que prend l'organisme lorsqu'il a atteint son plus complet développement. Ainsi comprise, la statue trouvée à Milo, dans le costume qui est celui de la nouvelle épouse au sortir du bain sacramentel, ne représenterait pourtant pas cet unique moment qui marqua l'épanouissement de l'adolescence: elle le rappellerait plutôt, à une époque différente de la vie. La Vénus de Milo est, ce semble, Vénus ayant déjà donné la naissance à l'Amour, et, dans cet appareil du premier jour où elle fut unie à Mars, belle d'une beauté qui est devenue différente sans que son intégrité

en ait souffert, telle qu'une fleur qui en se transformant et se développant est devenue fruit.

Avec les caractères qui lui sont propres, la Vénus de Milo en a un qui la distingue de toutes les images de cette divinité qu'ont produites les modernes, mais qui lui est commun avec la plupart des images de Vénus que nous a laissées l'antiquité, particulièrement avec celles où Visconti a cru pouvoir, par des raisons très-graves, signaler des reproductions de la Vénus de Cnide, qui représentent la déesse nue au sortir du bain, et qui en même temps n'offrent que des formes et une expression d'une pureté qu'on peut trouver sévère. Le caractère commun de toutes ces figures et de la Vénus de Milo est celui qu'on ne peut mieux désigner que par le mot de dignité. Cicéron distingue, certainement d'après les Grecs, deux espèces de beauté, la féminine consistant dans ce qu'il appelle vénusté ou beauté propre à Vénus, c'est-à-dire évidemment celle où domine la grâce, et la virile consistant surtout dans la dignité. Il n'en est pas moins vrai que, comme les Grecs ne reconnaissaient guère de dignité sans quelque mélange de grâce, ainsi que nous le montre l'idée qu'ils se faisaient de Jupiter, ils ne comprenaient pas davantage que la grâce parfaite et la parfaite élégance fussent entièrement sans dignité. Et de là le caractère qu'ils imprimèrent, en général, à la déesse de l'amour; on pourrait ajouter : et à l'Amour lui-même; témoin le fragment de si haut style, malgré les retouches qui l'ont altéré, qu'on appelle communément l'Amour grec. C'est ce qui se concilie sans doute malaisément avec

les opinions qui ont le plus de cours touchant l'idée que les anciens s'étaient faite de Vénus et de l'Amour, mais qui se comprend sans peine quand on sait que Vénus, mère de l'Amour, fut pour eux, ainsi que je l'ai exposé, et surtout pour les plus éminents d'entre eux, philosophes, poëtes ou artistes vraiment dignes de ce nom, le génie qui présidait à une union considérée comme sacrée, et à laquelle était attribué le caractère respecté du mystère. Aussi bien, avant que Vénus fût assez connue dans l'Attique, l'institution du mariage était-elle rapportée à Cérès, à celle qui établit les rites saints d'Éleusis, dont il était peut-être l'objet le plus élevé. Pourquoi l'art n'aurait-il pas attribué un air de dignité à la déesse à laquelle Euripide croit pouvoir donner une épithète qui est d'ordinaire celle de la reine des Dieux, et qu'on ne peut guère traduire que par le terme d'« auguste » ?

Cela étant, si l'on voulait rechercher quel pouvait être l'objet sur lequel la Vénus de Milo posait le pied gauche, peut-être n'en trouverait-on pas de mieux approprié au caractère que son auteur avait dû vouloir lui imprimer sur tout autre, en l'associant à Mars, que celui que Phidias avait choisi. Phidias avait représenté Vénus un pied posé sur une tortue, et par là il avait voulu, assure-t-on, la tortue étant un animal qui ne saurait se séparer de sa demeure, indiquer la fonction propre de la femme, de l'épouse, qui est de garder fidèlement la maison.

Si l'opinion la plus répandue concernant l'idée que les anciens se faisaient de Vénus et de son culte a exercé une

influence à divers égards regrettable sur l'art moderne, et même n'a pas été sans vicier, chez certains esprits, des notions qui touchent de près à l'ordre moral, et si la Vénus de Milo, de mieux en mieux comprise dans ce qu'a sa beauté de digne en même temps que de gracieux, doit servir à rectifier une telle opinion; d'autre part, on peut dire que, par ce caractère de force et de fierté qu'on a généralement noté dans cette statue, elle a quelquefois incliné vers des erreurs d'une autre nature, soit l'art, soit même certaine partie de la philosophie de notre époque. C'est une opinion, en effet, à l'appui de laquelle on entend invoquer souvent la Vénus de Milo, qu'aux siècles seulement de décadence on a compris la beauté féminine comme consistant surtout dans la grâce et la délicatesse, et qu'aux grandes époques de l'art, au contraire, on a fait consister essentiellement la beauté, pour la femme comme pour l'homme, dans l'ampleur et la force. Mais cette opinion, qui tend à altérer l'idée qu'on doit se faire de la nature féminine, non-seulement au physique, mais encore au moral, le physique et le moral se tenant ici de très-près, il suffit pour la réfuter de montrer que, loin d'être conforme aux idées que les anciens se sont faites eux-mêmes de leur art et de son histoire, elle les contredit, et que le caractère spécial qu'on attribue, non, d'ailleurs, sans beaucoup d'exagération, à la Vénus de Milo, ne s'accorde nullement avec leurs maximes constantes. Bien loin que, selon les anciens, ce soit aux époques seules de décadence qu'on ait cherché surtout, dans la représentation de la beauté féminine, la « vénusté » et l'élégance, ils nous disent que dans le siècle, très-fécond en chefs-d'œuvre,

qui précéda celui de Périclès, on se préoccupa beaucoup, et peut-être outre mesure, de la grâce et de la délicatesse. C'était notamment le caractère de la célèbre Sosandre de Calamis. Et en effet, sur les vases peints qu'on a trouvés en si grand nombre dans des sépultures de cette époque, on voit associé, dans un contraste étrange, à l'excès de la vigueur l'excès de la finesse. Ces deux éléments de l'art, qu'on pourrait appeler l'élément mâle et l'élément féminin, y sont également accusés; il ne restera aux siècles suivants que d'en trouver la parfaite harmonie. Les guerriers qui s'entre-tuent sur le fronton du grand temple d'Égine s'entre-tuent en souriant; Minerve préside en souriant au carnage. Le sourire est la préoccupation constante de cet art grec primitif, si soucieux aussi de l'énergie, comme il fut plus tard la préoccupation du grand initiateur de l'art moderne, Léonard de Vinci. L'architecture d'alors offre des masses imposantes, témoin les temples de Pæstum et tant d'autres. Mais ces temples, dont nous ne voyons plus guère aujourd'hui que la sévère ossature, ils étaient égayés en quelque sorte par une riche ornementation revêtue de vives couleurs, et comme étincelants d'une parure d'or et de pierreries. C'est dans ce même siècle que Callimaque, dont on associe le nom à celui de Calamis, inventa, nous dit-on, la svelte architecture aux chapiteaux formés de feuillages et de fleurs qu'on appelle l'ordre corinthien. Si Phidias et Alcamène, son digne élève, trouvèrent la vraie grandeur, nous ne voyons pas qu'ils aient négligé pour cela l'élégance; nous ne voyons pas que dans les figures de femmes, surtout, ils aient subordonné la grâce à la force. Lorsque Praxitèle, longtemps après, porta la grâce

à un point où Phidias et Alcamène, où Polyclète et Scopas n'avaient pas encore atteint, on ne nous dit point qu'il abaissa l'art, mais au contraire qu'il lui donna sa dernière perfection, en d'autres termes qu'il exécuta ce que voulaient ses grands prédécesseurs et toucha le but où ils avaient tous visé. D'où il résulte que, si nous voulons nous faire une juste idée de ce que cherchaient les Grecs dans la représentation de la beauté féminine, comme aussi du caractère moral dont ils entendaient que cette beauté fût la juste expression, nous ne devons pas arrêter nos regards sur la Vénus de Milo seulement, alors même que, rendue à sa véritable attitude, elle montrera plus d'élégance et de gracieuse douceur qu'on ne lui en vit encore; nous devrons aussi, nous devrons surtout contempler, étudier les débris épars où vivent, encore reconnaissables, ces types plus parfaits encore de la femme, de l'épouse idéale, qui attirèrent tant d'adorateurs dans les sanctuaires de Cos et de Cnide.

Devons-nous penser, maintenant, que, si nous pouvons nous faire une idée assez exacte du caractère que l'auteur de la Vénus de Milo avait voulu imprimer à cette figure, nous ne pouvons rien savoir de précis sur ce que devait être le Mars avec lequel il l'avait groupée, et par suite sur ce que devait être l'action de la Vénus elle-même?

Loin de là. On peut établir, je crois, qu'il existe encore plusieurs répétitions, soit exemplaires soit copies, de ce Mars, et que de ces répétitions la plus belle, peut-être, et l'une des plus complètes, fait partie, comme la Vénus de

Milo, du musée du Louvre : je veux parler de la statue, provenant de la collection Borghèse, que plusieurs ont considérée effectivement comme une statue de Mars, mais dans laquelle la plupart ont voulu trouver un Achille. La seule preuve ayant quelque apparence de valeur qu'on ait avancée à l'appui de l'opinion selon laquelle cette statue représenterait Achille, a pourtant été tirée de la présence d'un anneau placé à la jambe droite un peu au-dessus des chevilles, et dans lequel on a cru voir une indication de quelque pièce d'armure destinée à protéger le talon, seule partie du corps du fils de Thétis par laquelle il fût vulnérable. Mais l'anneau que porte le personnage dont il s'agit ici est placé beaucoup trop haut pour pouvoir en rien protéger le talon; ce n'est réellement autre chose que cette sorte de bourrelet que les guerriers grecs portaient à la jambe pour recevoir le poids du jambart et défendre les chevilles de son contact. C'est ce qu'on voit très-bien par une peinture d'un vase grec où un héros, encore nu, qui va revêtir ses armes a déjà à une de ses jambes cette espèce d'anneau. Les statues de Mars les plus antiques le représentaient entièrement armé. Dans la statue qui nous occupe, l'anneau de la jambe droite est la trace subsistante de l'armure absente et sert à la rappeler, ou peut-être à faire entendre que le dieu, qui a encore son casque, s'est déjà dépouillé de ses autres armes défensives. — On a dit encore que la figure dont il s'agit ici a la tête inclinée avec une espèce de mélancolie qui conviendrait parfaitement au fils de Pélée et de Thétis préoccupé de la fin prématurée qu'on lui a prédite. Mais cette tête doucement penchée en avant et vers la droite, avec ce bras qui tombe

le long du corps, n'exprime-t-elle pas bien mieux une volonté qui cède et s'abandonne? Eût-on d'ailleurs donné à Achille, type du héros moissonné dans sa fleur, ces joues ombragées d'une barbe rare encore mais déjà prononcée, trait qui ne manque dans aucune des répétitions de ce type que j'ai rencontrées, et qui appartient d'ailleurs à toutes les têtes réputées être celles de Mars? — Enfin quoi de plus caractéristique d'une image de Mars que ce casque orné non-seulement de griffons, mais, sur la visière, de loups, animal qui était l'attribut aussi particulier de Mars que la colombe l'était de Vénus?

Ce qui est indubitable, c'est que, dans les deux groupes représentant Adrien et Sabine sous les traits de Mars et de Vénus, le Mars est presque le même pour l'attitude, le corps porté sur la jambe gauche, le pied droit avancé et posant tout entier sur le sol, le bras gauche un peu retiré en arrière, le bras droit pendant le long du corps, et que cette attitude est exactement celle de la statue qu'on nomme l'Achille Borghèse. Il y a cette différence seulement que, dans le Mars des groupes du Capitole et du Louvre, la tête n'est pas inclinée comme dans celui du Louvre. Les auteurs de ces groupes ont cru peut-être qu'il ne convenait pas de reproduire dans l'image d'un empereur cet air de tête avec lequel ne se serait pas complétement accordée la majesté dont il ne devait jamais se départir. De même, tandis que dans l'attitude et l'air de tête de la Vénus de Milo il y a une nuance de fierté, l'impératrice des deux groupes du Capitole et du Louvre exprime surtout par sa contenance la sollicitude avec la soumission.

A cela près de ces différences, si peu considérables et si faciles à expliquer, la conformité de toute la disposition est frappante.

Maintenant, si la Vénus de Milo offre du côté gauche et un aspect moins satisfaisant que de l'autre, et un travail un peu plus négligé, il en est de même pour le côté droit soit du Mars Borghèse soit des autres répétitions du même type : preuve évidente que cette Vénus et ce Mars étaient des figures placées de telle sorte que le spectateur ne devait bien voir ni le côté gauche de la première ni le côté droit de la seconde. Et c'est précisément ce qui arrive si on les assemble comme sont assemblés le Mars-Adrien et la Vénus-Sabine ainsi que le Mars et la Vénus de Florence.

Le Mars Borghèse, dont presque tout le bras gauche n'est qu'une restauration, devait tenir de la main gauche soit une lance soit plutôt un bouclier; la main droite tenait peut-être une épée. Le Mars Borghèse n'a point de baudrier, mais il y en a un à trois répétitions du même type que possèdent les musées du Vatican, du Capitole et de Dresde, ainsi qu'au Mars-Adrien du Louvre; d'où l'on peut induire que le baudrier faisait partie de la composition primitive du groupe, et que, s'il manque au Mars Borghèse, c'est un indice que ce n'était point le Mars du groupe original ni une copie exacte de ce Mars, mais une imitation où l'on avait usé de quelque liberté, peut-être pour en faire une statue isolée. Dans la composition primitive, le Mars portait un baudrier allant de l'épaule gauche au flanc droit, comme on le voit sur le Mars de Dresde; disposition assez rare, mais dont il y a pourtant

d'autres exemples : Vénus de ses deux mains prenait ce baudrier pour l'ôter à son époux. Le Mars de Dresde porte derrière l'épaule gauche la trace d'un bras qui s'y appuyait, et sur le deltoïde gauche on voit, en dépit d'une restauration, une fracture accusant la disparition d'un morceau de ce muscle ainsi que la partie du baudrier qu'il supportait et vraisemblablement de la main de la Vénus qui venait saisir ce baudrier. C'est cette main, formant saillie ainsi que le bras, qui aura entraîné toute la fracture. D'autre part sur cette même figure, à la hauteur de la dernière côte de droite, hauteur où arrivait en général l'épée des guerriers grecs, le bas du baudrier a disparu. Mais on voit très-bien qu'à cet endroit il ne touchait point. Là se trouvait entre le flanc et le baudrier un certain intervalle où se plaçait sans doute l'extrémité de la main droite de Vénus, cette main prenant le baudrier et le détachant du corps.

Si l'on examine attentivement, au point de vue du style, le Mars Borghèse, on reconnaît que, tandis que la tête paraît appartenir, ainsi que la tête et le corps dans l'exemplaire du musée de Dresde, au siècle de Périclès, et, si je ne me trompe, d'après certains caractères qui se retrouvent dans des ouvrages venant probablement de l'école de Polyclète (comme notre Amazone blessée, et un Athlète (?), dont un plâtre, que j'ai rapporté autrefois de Florence, se voit aujourd'hui à l'École des beaux-arts), se rapporte à la tradition de ce grand maître, le corps et les membres rappellent par leurs formes une époque plus ancienne. On y trouve encore accusés ces principes des écoles primitives, dont les sculptures du temple

d'Égine offrent de remarquables exemples, d'un grand développement relatif de la poitrine et des épaules, et de membres très-forts à leur origine, près du tronc, et se terminant à des extrémités très-fines, surtout vues de profil; principes qui, pour le dire en passant, s'expliquent très-bien par ce passage d'un ancien, d'après lequel les Grecs prirent pour fondements de leur système de proportions les conditions organiques du mouvement et de l'action.

Maintenant il n'est pas impossible que l'auteur du Mars Borghèse se soit plu à exécuter le corps et les membres de sa statue dans le goût d'une époque antérieure à la sienne propre, sans que pour cela il imitât un modèle de cette époque représentant précisément le même sujet, quoique cette dernière hypothèse soit la plus vraisemblable. Toujours est-il que le Mars Borghèse et les principales reproductions qui se sont conservées du même type ne peuvent guère, lors même qu'elles ne rappelleraient pas un original plus antique encore, être rapportées à une époque inférieure au cinquième siècle avant l'ère chrétienne. Or cette observation, jointe à celles qui précèdent, vient jetter encore sur le problème de la Vénus de Milo un jour, ce me semble, tout nouveau.

La Vénus associée au Mars Borghèse ou à telle autre reproduction contemporaine du même type remontait nécessairement à la même époque. De là il suit que, selon toute apparence, elle différait à certains égards de la Vénus de Milo. A cette haute époque, on ne représentait guère aucune déesse nue, ni même demi-nue.

On trouve dans diverses collections des figures qui reproduisent évidemment le même type que la Vénus de

Milo, mais avec la tunique en même temps que le peplum; le vêtement de dessous en même temps que le vêtement de dessus. Telle est la statue du Louvre portant le n° 413 dont on a fait, en la restaurant, une Joueuse de lyre; telle est une statue du jardin Boboli de Florence, dont un plâtre, que j'en ai fait venir, se voit dans la collection de l'École des beaux-arts; telle encore une Vénus drapée du musée de Dresde. Telle est surtout, quoique avec quelque différence dans le jet du peplum, la célèbre statue de Brescia. Telle enfin, ou à peu près, devait être dans son costume le type duquel dérive la Vénus de Milo.

Entièrement vêtue, bien que d'une étoffe très-fine, et sans doute très-finement plissée, à la mode des temps antiques, l'antique Vénus ne devait pas avoir ses cheveux à demi dénoués, mais plutôt relevés régulièrement comme on le voit à la statue de Brescia; probablement même ils étaient, selon l'usage de la haute époque, assujettis par plusieurs tours de la bandelette, si ce n'est encore par cette pièce d'étoffe qui servait jadis à les contenir par derrière et que, de la forme qu'elle prenait ainsi, on nommait une fronde. Enfin, l'antique Vénus devait être chaussée de sandales.

Figurée de la sorte, la Vénus du couple primitif n'offrait pas, comme la statue de Milo, une image ou un souvenir de la nouvelle épouse qui, au sortir du bain sacré, n'a pas encore repris ses vêtements ni sa chaussure, et dont la chevelure flotte encore à demi sur ses épaules: elle offrait l'image de l'épouse divine parée de tous ses atours, enveloppée de tous ses voiles, ceinte aussi sans doute sur

sa fine tunique de cette ceinture où Homère assure que se cachaient toutes les séductions.

Si l'on voulait restituer dans sa forme primitive la composition dans laquelle la Vénus de Milo a son origine, en prenant pour point d'appui le Mars Borghèse, il faudrait, en donnant à la Vénus qu'on lui associerait des dimensions un peu inférieures à celle de la Vénus de Milo, qui est plus grande que le Mars Borghèse, la vêtir du costume usité dans les monuments du siècle de Périclès.

Si, au contraire, on voulait restituer la composition en prenant pour point d'appui la Vénus de Milo telle qu'elle est, il faudrait placer auprès d'elle un Mars qui reproduirait la statue de la collection Borghèse, dans des dimensions un peu supérieures, avec des formes plus rapprochées de celles des productions du temps d'Alexandre que les formes mêmes qu'offrent les répétitions plus ou moins complètes du même type, renfermées dans le Musée du Vatican, dans celui du Capitole, dans celui de Dresde, dans le Campo Santo de Pise.

Quatremère de Quincy a remarqué que la tête de la Vénus de Milo rappelle singulièrement celle de la Vénus de Cnide que possède le Louvre, et qui doit être une imitation de la plus célèbre des Vénus de Praxitèle. A quoi il faut ajouter qu'à divers égards et particulièrement, comme je l'ai indiqué plus haut, à celui de la coiffure, elle se rapproche davantage de la manière de l'école de Lysippe. La Vénus associée à Mars a dû sans doute, d'après cette double observation, ressembler beaucoup, du temps même de Praxitèle, à celle de la Vénus de ce grand maître, et un peu plus tard prendre un caractère plus

moderne. De là et de tout ce qui précède il résulte que le groupe de Mars et Vénus, à l'une des répétitions duquel appartenait la Vénus de Milo, très-ancien dans son premier type, s'est transformé dans des reproductions successives, et teint en quelque sorte de la couleur des siècles qu'il traversait; que la Vénus associée à Mars dans ce groupe, toujours la même pour l'attitude, a changé par degrés d'attributs et de traits, et pris, à chaque époque, le costume et le genre de beauté que cette époque affectionnait; que par conséquent enfin, si l'on essaye de restituer le groupe de Mars et Vénus, en prenant pour base un des éléments qui composaient une des reproductions de ce groupe, il importe de déterminer au préalable à quelle époque cet élément appartient, afin de lui assortir l'autre en conséquence.

On pourrait sans inconvénient et avec quelque avantage essayer, en s'aidant des moulages, de telles restitutions. Mais loin de nous la pensée de songer à les effectuer jamais sur les originaux; loin de nous, surtout, la pensée de restaurer, même avec du plâtre, les bras de la Vénus de Milo. Tout au contraire, il semble que l'usage de restaurer les œuvres antiques est un usage funeste auquel il faudrait désormais renoncer entièrement.

Naguère encore cet usage était général de réparer les antiques et de les remettre, pour ainsi dire, à neuf. D'abord on tâchait de remplacer les morceaux disparus par d'autres morceaux provenant d'autres antiques. Un grand nombre de statues ont aujourd'hui des têtes antiques qui ne leur appartiennent pas, souvent d'une tout autre époque, et

qui souvent, à d'autres égards aussi, ne s'accordent aucunement avec le corps.

Sans sortir du Louvre, nous voyons plus d'une statue grecque surmontée de la tête d'un personnage romain, plus d'une statue de tel dieu ou de telle déesse surmontée de la tête d'un dieu ou d'une déesse tout différents.

Faute d'éléments antiques on recourait, pour suppléer à ce qui manquait, au ciseau de quelque artiste vivant, quelquefois à celui d'un maître, d'un Montorsoli, d'un Guglielmo della Porta, même d'un Michel-Ange. Il n'en est pas moins vrai que le plus souvent les restaurations ont fait perdre aux antiques une partie de leur valeur. En premier lieu, elles en ont fréquemment changé la physionomie générale et la signification. C'est ainsi que dans notre Louvre encore on voit un Apollon de style grec archaïque devenu, par les attributs qu'on lui a donnés, un Bonus Eventus, une divinité romaine de basse époque, et une Amazone blessée, dont la tunique relevée au-dessus du genou, selon le costume invariable que les anciens attribuaient aux amazones, est devenue une robe flottante. On y voit surtout des monuments d'un très-beau travail défigurés par des additions d'une grande médiocrité. Mais la restauration fût-elle faite et avec science et avec talent, il est presque impossible que le travail en soit en parfait accord avec le travail ancien; et l'œuvre entière perd ainsi le mérite capital de l'unité de style et d'exécution. Disons enfin que, comprenant la difficulté extrême de mettre les restaurations en parfaite harmonie avec l'antique, on en est venu presque toujours à mettre l'antique en harmonie avec les restaurations. C'est ce

qu'on a fait en donnant à la surface de l'œuvre grecque ou romaine, quelquefois avec le ciseau, le plus souvent avec la râpe, l'aspect de neuf qu'avaient les parties restaurées. On a altéré ainsi d'une manière irrémédiable la beauté d'un grand nombre d'excellents ouvrages. Notre Diane chasseresse ayant été réparée de la sorte par un sculpteur habile, Barthélemy Prieur, mais qui n'a pas craint, après avoir restauré les parties qui manquaient, de retoucher presque partout les surfaces, il ne semble plus que l'exécution y ait été à la hauteur de la conception. Il en est de même de la Pallas de Velletri; il en est de même de beaucoup des plus belles statues que renferment les autres musées de l'Europe et particulièrement le Vatican, de l'Apollon du Belvédère, du Laocoon, de la Vénus de Médicis. De là il est résulté encore que, comparant ces monuments avec des sculptures découvertes depuis, qui n'ont pas été traitées de même et qui portent encore vive l'empreinte du ciseau grec, beaucoup ont cru pouvoir expliquer la différence qui les frappait entre le travail de ces derniers monuments et celui des ouvrages depuis longtemps célèbres que nous venons de citer, en attribuant ceux-ci à une époque beaucoup plus basse, où l'exécution avait considérablement faibli, à l'époque qu'on appelle romaine. Pourtant, si l'on examine un fragment d'une répétition de la Vénus de Médicis, qui appartient au musée de Berlin, on y trouvera la preuve que ce type appartient à un temps où le travail, à la fois large et fin, était de la plus grande beauté. Si l'on examine avec soin dans notre Diane chasseresse et notre Pallas de Velletri les parties qui n'ont souffert aucune retouche,

dans la première les cheveux, une grande partie de la tunique, le pied droit, dans la seconde certains morceaux peu apparents de la draperie, on verra s'y montrer, à deux époques éloignées l'une de l'autre et avec de très-grandes différences, les caractères, néanmoins constants, d'un travail véritablement grec.

Combien ne seraient donc pas admirables ces ouvrages, que des juges clairvoyants ont su jadis apprécier à toute leur valeur, si on les avait laissés parvenir jusqu'à nous tels que la terre nous les avait rendus après tant de siècles, et sans prétendre en effacer la trace des injures du temps!

Au commencement de ce siècle, les débris des sculptures du Parthénon ayant été apportés en Angleterre, malheureusement très-mutilés, empreints néanmoins d'une beauté sublime, on n'osa pas y porter la main, on les conserva avec respect sans en essayer la moindre réparation.

La Vénus de Milo entrée au Louvre peu de temps après, l'opinion de Quatremère de Quincy, qu'il ne la fallait point restaurer, bien que fondée sur des motifs particuliers, put se fortifier de ce récent exemple. Une partie au moins du public devait commencer à comprendre que le mieux qu'on pût faire à l'égard de chefs-d'œuvre mutilés était de n'y pas toucher. On renonça donc à toute idée de restauration générale de la Vénus de Milo. Pourtant, outre le remaniement de la plinthe avec retouche du bas de la draperie, qui se lièrent, comme je l'ai exposé dans la première partie de ce travail, à une altération de l'assiette de la figure, on fit certaines réparations en plâtre. Après quelques essais pour restaurer les

bras, on en désespéra; mais on restaura, outre l'extrémité du nez et une partie entamée de la lèvre inférieure, le pied gauche qui manquait entièrement ainsi que le bas de la draperie qui devait le couvrir en partie, et différents plis de cette même draperie; enfin on cacha avec du plâtre un trou carré qui se voyait dans le flanc droit, et qui, probablement, avait été pratiqué pour recevoir un tenon destiné à soutenir le bras droit. C'est après ces réparations que la statue fut moulée; c'est donc avec ces réparations que les reproductions, sur lesquelles elles sont naturellement plus difficiles à distinguer que sur le marbre, se sont répandues dans le monde entier. Depuis, on a ajouté encore sur l'original, toujours avec du plâtre, quelques masses de plis à une partie de la draperie, on a réparé les fractures de certains autres, et rempli les éraflures assez graves de l'épaule droite et de la partie droite du dos, en laissant subsister celles de l'épaule gauche.

Il se peut que ce ne soit pas un tort de rétablir dans une tête, du moins avec du plâtre, et sans altérer en rien le marbre, l'extrémité du nez et les lèvres, dont l'absence rend la figure humaine presque méconnaissable. Cette exception admise, s'il le faut, il est à croire que désormais on reconnaîtra qu'il convient de renoncer pour des sculptures anciennes, et surtout pour les plus belles de ces sculptures, à toute espèce de restauration. Celles dont la Vénus de Milo a été l'objet, heureusement peu considérables, seraient supprimées, ce me semble, avec tout avantage. Il serait préférable, pour une œuvre d'art de cet ordre, de ne point laisser troubler par des additions qui

ne sont pas et ne sauraient être en parfait accord avec ce à quoi on les applique, l'impression qui résulte de l'harmonie de si belles formes si bien concertées, et en somme, alors même qu'on y pourrait noter quelques faibles dissonances, d'une si puissante et si dominante unité.

Je viens de rappeler que les restes des sculptures du Parthénon, les plus précieux, peut-être, que nous ayons de l'antiquité, sont conservés dans le musée Britannique exempts de toute restauration, quelle qu'elle soit; il en est de même ailleurs, depuis des siècles, de ce torse qu'admira tant Michel Ange et de ce Pasquin dont un autre artiste éminent, très-bon juge, a dit que c'était « la plus belle antiquaille qui fût dans Rome ». Pourquoi n'en serait-il pas de même au Louvre de la Vénus de Milo? Pourquoi n'y verrait-on pas enfin un semblable chef-d'œuvre tel qu'il nous est parvenu à travers tant de siècles, non-seulement rendu autant que possible à ses proportions et à son attitude primitive, mais encore dégagé de toutes les additions qui, si légères soient-elles, ne peuvent qu'en modifier le caractère, en altérer l'harmonie, en ternir la beauté?



NOTE.

M. Des Cloiseaux, membre de l'Académie des sciences, après avoir examiné la Vénus de Milo pour déterminer la nature du marbre dans lequel elle a été taillée, a bien voulu rédiger la note suivante et m'autoriser à la publier :

1° La Vénus de Milo est en marbre *calcaire* de Paros, à petits grains. Contrairement à l'usage, j'ajoute « calcaire » au mot « marbre », parce que celui de la statue appartient bien au carbonate de chaux pur, faisant une vive effervescence avec les acides, ayant une pesanteur spécifique = 2,71, tandis que nous savons maintenant qu'il existe à Paros un marbre magnésien, carbonate de chaux et magnésie, qui ne fait pas effervescence avec les acides et dont la pesanteur spécifique = 2,835.

2° Le haut de la statue ne paraît pas avoir été taillé dans un bloc tout à fait de même nature que le bas. Le grain de la

partie supérieure est un peu plus fin que celui de la partie inférieure, et le ton de l'une est un peu plus jaune que le ton de l'autre.

3° Le petit éclat de la partie gauche et supérieure du torse présente avec le grand éclat des draperies les mêmes différences de grain et de couleur que le haut et le bas de la statue, ce petit éclat ayant appartenu au torse avant d'en être séparé.



PARIS. — TYPOGRAPHIE AD. LAINÉ, RUE DES SAINTS-PÈRES, 19.



VÉNUS DE MILO

Dans la caisse où elle avait été placée pour être transportée hors du Louvre; vue de dos







VÉNUS DE MILO
REDRESSÉE
par la suppression des cales;
par le relèvement de la plinthe
et, par suite, de toute la figure

VÉNUS DE MILO
REDRESSÉE
par la suppression des cales interposées entre les deux moitiés de la statue

VÉNUS DE MILO
Telle qu'est la statue depuis 1820



VÉNUS DE MILO

Dans la caisse où elle avait été placée pour être transportée hors du Louvre ; vue de face





